ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳು

ಕಂತೆ ಮೂರು

ತೊಂಡು ಮೇವು



ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 1948ರಲ್ಲಿ. ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆ, ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣ ತಾಲೋಕು ಕಂಪಲಾಪುರದಲ್ಲಿ. ಅಮ್ಮ ಕೆಂಚಮ್ಮ. ಅಪ್ಪ ವೀರಣ್ಣ. ಕೆ.ಆರ್. ಮೊದಲ ಹಂತದ ಓದು ಹುಟ್ಟೂರು ಮತ್ತು ತಾಲೋಕು ಕೇಂದ್ರ ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪಿ.ಯು.ಸಿ. ಓದಿದರು. ಇಂಜಿನಿಯರಿಂಗ್ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಇಂಜಿನಿಯರ್ ಆಗಕೂಡದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ ಮತ್ತೆ ಮೈಸೂರಿನ ಯುವರಾಜಾಸ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪದವಿ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದರು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಿಎಡ್ ಮುಗಿಸಿ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪನ. ಮುಂದಿನ ಓದಿಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನತ್ತ ಪಯಣ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೇನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದಿಗೂ ಬಿದ್ದು, ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ ಮುಂದಿನ ಓದಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಎಂ.ಎ. ತಮ್ಮ ಒಡನೋದಿಯಾಗಿದ್ದ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತಕಿಯಾಗಿರುವ ಶ್ರೀಮತಿಯವರೊಡನೆ ಒಲುಮೆ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲೆ. ಗೆಳೆಯರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮದುವೆ. ಅಧ್ಯಾಪನ ಕೆಲಸ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆ. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನ 'ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ'ವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಪಿಎಚ್‌ಡಿ ಪದವಿ ಪಡೆದರು. ಬೋಧಿಸಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು. ವಿಜ್ಞಾನದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ ಬೆಳೆದದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರಾಗಿ.

ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸರಳವಾಗಿರುವ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ 1993ರಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಕನಸಿನ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶುರುವಿನಲ್ಲೇ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಆಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಆಡಳಿತ ನಿರ್ವಹಣೆಯೊಳಗೂ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಬರುವವರೆಗೆ ಹಲವು ಜನ ಕುಲಪತಿಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಾಪನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಶುರುಮಾಡಿದ್ದ ಕನ್ನಡಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಸಮಾಜದ ಬೇರುಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಈಗಲೂ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ ಮೊದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಜರೂರಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಿರುವ ಕೆಲಸ ಇದೇ ಎಂದು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಗತಿ ಪುಸ್ತಕಮಾಲೆ–177

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್ ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳು

ಕಂತೆ ಮೂರು

ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು

KVN eevaregina barahagalu-**TONDUMEVU- Kante mooru** by **K.V. NARAYANA,** 329, `Gouri', Duo Marvel Colony, Ananthapura Road, Yelahanka, Bangalore-560064 e-mail:narayana48@gmail.com

Publisher: **M. Byregowda** for **PRAGATI GRAPHICS** Bengaluru, # 119, 3rd cross, 8th main, Hampi nagara(RPC Layout- Vijayanagara), Bengaluru-560104, Ph: 080-2340 9512.

e-mail: byregowda.m1@gmail.com

ISBN	:	978-93-81441-89-3
Pages	:	24 + 300
First Impression	:	2010
Revised Impression	:	2020
Paper	:	NS Maplitho 80 GSM
Price	:	Rs. 300/-
size	:	1/8 Demy

ಪುಟಗಳು	:	24 + 300
ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ	:	2010
ಪರಿಷ್ಕೃತ ಆವೃತ್ತಿ	:	2020
ಕಾಗದ	:	ಎನ್.ಎಸ್. ಮ್ಯಾಪ್ಲಿಥೊ 80 ಜಿಎಸ್ಎಂ
ಬೆಲೆ	:	ರೂ 300/-
©	:	ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಸೈಜ್	:	1/8 ಡೆಮಿ
ಪ್ರತಿಗಳು	:	1000
ರಕ್ಷಾಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ	:	ಸುಧಾಕರ ದರ್ಬೆ
ಪ್ರಕಾಶಕರು	:	ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್- ಬೆಂಗಳೂರು ನಂ. 119, 3ನೇ ತಿರುವು, 8ನೇ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ, ಹಂಪಿನಗರ ಬೆಂಗಳೂರು-104. ದೂರವಾಣಿ: 080-23409512
ಮುದ್ರಣ	:	SR Graphics ಶ್ರೀರಂಗ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ Sreeranga Graphics Chamarajpet, Bangalore - 560 018 9060312298, 8050437201

ಅರ್ಪಣೆ

ಎಳೆವೆಯಿಂದ ಕಲಿಸಿದ
ಈಗಲೂ ಕಲಿಸುತ್ತಿರುವ
ಎಲ್ಲ ಗುರುಗಳಿಗೆ

ಮನ್ನಿಸಲು ಕೋರುತ್ತ ಹಿನ್ನೋಟದ ಈ ಮಾತುಗಳು

ಬರೆಯುವುದೇಕೆ? ಇನ್ನೊಬ್ಬರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ಒಂದು ದಾರಿಯಾಗಿ ಬರೆಹವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನೇ ನಮಗೆ ತೋರಿಸುವ ದಾರಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು. ದೀಪವೆಂದರೆ ಬೆಳಕೂ ಹೌದು ದಾರಿಯೂ ಹೌದು ಅಲ್ಲವೇ? ಹೀಗೆ ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಬರೆದವರ ಅಪರಾಧ ಖಾತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಮೆಯಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನನಗೆ ತಿಳಿದದ್ದು ತೀರಾ ಈಚೆಗೆ. ಬರೆದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಕಡೆ ಕೂಡಿಸಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡುವ ಇರಾದೆಯನ್ನು ನನ್ನೆದುರಿಗಿಟ್ಟು ನನ್ನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಗೆಳೆಯರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಮೇಲೆ ಈ ದಿಟ ನನಗೆ ತಿಳಿಯಿತು. ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ಬರೆಹದ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಹಕ್ಕುಗಳು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದ ನನಗೆ ಈ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಅಚ್ಚುಮಾಡಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿತರಲು ಯಾವ ತಗಾದೆಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಹಳೆಯ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅನಿಸಿದ್ದೇ ಬೇರೆ.

ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಅಪರಾಧವಿರಬೇಕು. ಬರೆದು ಮೊದಲು ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಆ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ಬಿ ರಿಪೋರ್ಟ್ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವರುಷಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಅದೇ ಬರೆಹವನ್ನು ಮರಳಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಲು ನೋಡಿದರೆ ಯಾರೋ ಹಳೆಯ ಕೇಸಿಗೆ ನೀಡಿದ್ದ ಬಿ ರಿಪೋರ್ಟ್‌ನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದು ಕೇಸನ್ನು ಮರಳಿ ತೆರೆದು ಕೂರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನನಗಂತೂ ಹಾಗೇ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಆದರೂ ಇದೊಂದು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಗಳಿಗೆ. ಬರೆದು ಏನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಬರೆಯುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತೇ? ಅದೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಬರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ; ಬರೆಯದಿರುವುದೇ ಕಷ್ಟ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಂಬಿ ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದರೂ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ.

ಇದೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಮೊದಲಾಯಿತು? ಆಗ ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಹೊಸ ಹೊಣೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಹೊರುವವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿದ್ಧತೆ ಬೇಕೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೆವು. ಹಾಗೆಯೇ ಸುಮ್ಮನೆ ಬೇಕಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಬರೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನೂ ನಗೆಗೀಡು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನನ್ನ ಎಷ್ಟೋ ಒಡನಾಡಿಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬರೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದರೂ ಹಾಗೆ ಬರೆಯದೇ ಈಗಲೂ ನನ್ನಂತಹವರನ್ನು ನೋಡಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನನಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ.

ಮೊದಮೊದಲು ಮಾತಿನ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಈ ಬರೆಹಗಳು ಮೈತಳೆದವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಹರಹನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನುಡಿದದ್ದಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಗಾರರಾಗುವ ಬಯಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಬರೆಹಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅಂದಂದಿನ ದಂದುಗಕ್ಕೆ ಹೆಣೆದ, ಹೊಸೆದ ಬರೆಹಗಳೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತುಗಳ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಂಟು ಈ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗೊಂದಲವೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸುಳ್ಳು ಆಗಿಲಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದುಗರೂ ಮೇಷ್ಟ್ರೂ ಆಗಿದ್ದ ನನ್ನಂತಹವರಿಗೆ ಏಳು ಎಂಟನೆಯ ದಶಕಗಳು ಹೊಸ ಸವಾಲನ್ನು ಎಸೆದಿದ್ದವು. ಸರ್ವರ ಸಮ್ಮತಿಯ ಸಂತೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಾರದೆಂಬ ಹಟವಿದ್ದರೂ ಆ ಸಮ್ಮತಿಯ ದಾರಿಗೆ ಇದ್ದ ಮನ್ನಣೆಯ ಸೆಳೆತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಡುಕಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಅಹಂಕಾರದ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಹುಡುಕಾಟದಿಂದ ಹೊಸ ದಾರಿ ಸಿಗಬೇಕು. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ನಮ್ಮ ದಾರಿಯನ್ನು ನಾವೇ ಕಂಡುಕೊಂಡೆವೆಂಬ ಸಂತಸವಾದರೂ ಸಿಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆವರೆಗೆ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಾದರಿಗಳು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮತನಕ್ಕೆ ಎರವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ಅದು ಹುಚ್ಚಾಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ.

ನೆನಪಿದೆ. 1971ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು ಎಂಬ ವಿಷಯದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶ್ ಅವರ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಮಾತಿನ ಮಾರಾಮಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಕೇಳಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಹುಡುಗರು ದಿಕ್ಕುತಪ್ಪಿದಂತಾಗಿದ್ದ ಗಳಿಗೆ ಈಗಲೂ ನೆನಪಿದೆ. ದಿಕ್ಕುತಪ್ಪಿದಂತೆ ಅನಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಆ ಜಗಳ ಮತ್ತು ಅದರ ತಿರುಳು ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಗೌರವದ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಪುಡಿಪುಡಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಅನುಭವವೂ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಮಾತಿಗೆ ಇರುವ ಬಲವನ್ನು ನಂಬಿದ್ದವರು ಬೇಂದ್ರೆ, ವಾಕ್ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಜವಾಹರ್ ಲಾಲ್ ನೆಹರೂ ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಾಡಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆ ಹಂತವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಅಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮಾತಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಆ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೇ ಇಲ್ಲದಂತಾದರೆ ಆಗ ಮಾತಿಗೇನು ಬೆಲೆಯೆಂಬುದು ಲಂಕೇಶರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಟ್ಟುತ್ತ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅನುಶಾಸನ ಪರ್ವ ಮೊದಲಾದಾಗ ಲಂಕೇಶ್ ಹೇಳಿದ್ದರ ತಿರುಳು ಮನವರಿಕೆಯಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗೋಡೆಯ ಎದುರು ಆಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೆ ಏನಾಗುವುದೆಂಬ ಅಂಜಿಕೆಯೇ ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಕೋಡು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದು. ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಈಗ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಕಟ್ಟು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಯಾರೋ ಅದನ್ನು ಓದಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಬಲ ಉಳಿದೇ ತೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಒತ್ತಾಸೆ ಆಗ ಬಲಗೊಂಡಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಕಲಿತವರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಏಕೆ ಬರೆಹದ ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಯಾವು.

ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು, ಇಲ್ಲವೇ ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತನ್ನು ಮೇಲೆ ಆಡಿದ್ದೇನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಮಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದ ಮಾದರಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ನೋಡಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಮೂಡಿತ್ತು. ನಾವು ತೆರೆದುಕೊಂಡ, ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳು ಕನ್ನಡದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳೇನೇ ಇರಲಿ. ಆದರೆ ಅದೇ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅರಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವುದು ಈ ಎರಡೂ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ನಿರಾಕರಣೆ ಮಾಡುವ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೂರತೊಡಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬ ಬರೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ ತಾನೆ?. ಇದರಿಂದ ಕೃತಿಗಳ ಲೋಕವನ್ನು ಒಳಹೊಗುವ ದಾರಿಗಳೇ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅರಿಯುವ ನೆಲೆಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗಬೇಕೆಂಬ ಇರಾದೆ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತು. ಇದರಿಂದ ನಾನು ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಓದಿದವರು ನನ್ನನ್ನು ಸತ್ತೃಣಾಭ್ಯವಹಾರಿ ಎಂದು ಬೆರಳುಮಾಡಿ ತೋರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭಿರುಚಿ ಇಲ್ಲದ , ಏನು ಸಿಕ್ಕರೂ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೇಯುವವನು ಎಂದಾಯಿತು. ಈ ಬಿರುದಿನಿಂದ ನನಗೇನೂ ಬೇಸರವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಲವು ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತನ್ನ ಚಹರೆಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ದಾರಿಗಳಿದ್ದವೋ ಇಲ್ಲವೋ ನನಗೆ ತಿಳಿಯದು.

ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರಿಯುವ ಮಾಪುಗೋಲುಗಳನ್ನು, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹುಡಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲುಗಳು ಬಂದವು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತವರು ಹೀಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಮಾಪುಗೋಲು ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೆಂದರೆ ಹಳೆಯದಕ್ಕೆ ಮರಳುವ, ಮರುಗಳಿಕೆಯ ದಾರಿಯಾಗಿದೆ.ಇದು ಹಳಹಳಿಕೆಯ ದಾರಿ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇದು ಮುನ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುವ ದಾರಿ ಎಂದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಹೀಗೆ 'ಬೇರೆ' ಎಂದು 'ಹೊರಗಿನದು' ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ತೊರೆದರೆ ನಾವೇ ಬಡವಾಗಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ; ಆಗ ನಮಗೆ ದಿಕ್ಕೇ ತೋಚದಂತೆ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು ಎಂದರು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಬದಲುಗಳ ಬೇರುಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದು ನೋಡೋಣ.

ಬರೆವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಜನರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರುವ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪರಿಕರಗಳು ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದರೆ ಅದು ಕೃತಿಗಳ ಒಡಲು ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಮೊದಲ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಗತಿ ಇದು. ಜನರಲ್ಲಿ ಬಾಯ್ದೆರೆಯಾಗಿ ಇದ್ದ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಗ ಕೂಡಿಹಾಕಲು ಹೊರಟವರು ತಳೆದ ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಿ. ಎಲ್ಲ ಬರೆವಣಿಗೆಗೂ ತಾಯಿಬೇರು ಈ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದರಷ್ಟೆ

ಹಲಸಂಗಿಯ ಗೆಳೆಯರು ಕೂಡಿ ಹಾಕಿದ ಇಂತಹ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಹಾಗೆಯೇ ತೆಂಕಣಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಬಿಎಂಶ್ರೀ,ಗೊರೂರು ಮುಂತಾದವರು ಜನಪದಗೀತೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಬೇರು ಎಂತಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. (ಹಲಸಂಗಿಯ ಗೆಳೆಯರು ಕೊಂಚ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ತಮ್ಮವೇ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು 'ಗರತಿಯ ಹಾಡು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಪಾದನೆಯಲ್ಲ. ಜನರ ನೆನಪಿನ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ರಚನೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕರುಳುಬಳ್ಳಿಯ ನಂಟನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವ ಬಗೆಯೂ ಇದಾಗಿತ್ತು.) ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳು ಕಡಿದುಹೋಗದೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಅಂದಿನ ಪರಿಸರದ ಒತ್ತಾಯವಾಗಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಕರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಕೆಲವರು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಐರ್ಲೆಂಡ್ ನಾಡು ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಯಕರು ಅಲ್ಲಿನ ಜನಪದರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಬಗೆಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲು ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಐರ್ಲೆಂಡಿನ ಏಈ ಕವಿಯ ಹಾಗೆ ಉಳಿದವರು–ಅಂದರೆ ಡಬ್ಲ್ಯೂ.ಬಿ. ಯೇಟ್ಸ್. ಲೇಡಿ ಗ್ರೆಗೊರಿ. ನಾಟಕಕಾರ ಜೆ.ಎಂ. ಸಿಂಜ್(ಅಥವಾ ಸಿಂಗ್?) ಸೆಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ತೆಂಕಣನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಹೇಳಿದ ಜೆ.ಎಚ್.ಕಸಿನ್ಸ್ ಆ ನಾಡಿನವನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಬರೆಹಗಾರರ ಮೇಲೆ ಐರಿಶ್ ಕವಿಗಳ ನೆರಳೂ ಬಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪದರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮಾದರಿ ನಮ್ಮ ಒಳಗಿನ ಒತ್ತಡದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡದ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸ ಮೊದಲಾದಾಗ ನಾವು ಹಿಡಿದ ದಾರಿಯೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಕನ್ನಡವನ್ನು ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಬಗೆ ನೆಲೆಯೂರಿತಷ್ಟೆ ಆಗ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯ ನಮಗೆ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಶಿಷ್ಟವೆಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವೈದಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಒತ್ತಾಸೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವೈದಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ನೋಡತೊಡಗಿದೆವು. ಇದೂ ಕೂಡ ಅಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಗುರುತುಗಳ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಚಿಂತನೆ. ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳು ಕಳೆದಮೇಲೆ ನಾವು ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೃಷಿ ಮೂಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ದಲಿತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆವರೆಗೆ ಕಡೆಗಣನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ ಹತ್ತಾರು ಒಳಹೊಳೆಗಳು ಈಗ ಮೈದುಂಬಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರತೊಡಗಿದವು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮಾಪುಗೋಲುಗಳನ್ನು, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಬೇಕು ಬೇಡಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಗಾಬರಿ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ನಾವು ಆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಂಬಿಯೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು

ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ ದಾರಿ ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಾವು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯಷ್ಟೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ದಿಟವಾದ ಇರವು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಷೆಯೇ ಅದರ ಮೈ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಭಾಷಿಕ ಶರೀರವನ್ನೇ ನೆಮ್ಮಿ ಅದನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮುಂದಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಆಗ ಹೊಳೆದ ದಾರಿ. ಆ ಭಾಷಿಕ ಮೈಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಯಾವ ಹೊರ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೂ ಕೂಡ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ನೇರವಾಗಿ ನೆರವಾಗಲಾರದು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದರೆ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವುದಂತೂ ದಿಟ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ಅನಿಸಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ನಿನ್ನೆಗಳಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬಬೇಕಾಯಿತು. ಅದನ್ನೇ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಹೇಳಬೇಕಾಯ್ತು. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯವಿರಲಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವಿರಲಿ, ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆಯಿರಲಿ, ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು ಇರಲಿ, ಜೋಗಿಯಿರಲಿ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಂತೆ ತೋರತೊಡಗಿದವು. ಯಾವುದೂ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರಲೇ ಇಲ್ಲ. ದಿಟ. ಒಂದು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದು, ಇನ್ನಾವುದೋ ಹದಿನೈದರದ್ದು, ಮತ್ತೊಂದು ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಸರಿ. ಆದರೆ ಓದುವವರಿಗೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಈಗ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದಿಟ.

ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಾಗ ಕೃತಿಯೊಳಗೇ ಇರುವ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದಕಾಲದ ನೆನಪನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಕೇಳುವುದುಂಟು. ಅದು ಸರಿಯೇ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ನೆನಪೇ ಆದರೂ ಕೂಡ ಅದು ನಮ್ಮ ಕಾಲದೊಡನೆ ನಂಟನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆಯೇ ಸರಿ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಡದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವವರು. ಹಾಗಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲುವ ನೆನಪಿನ ನಂಟುಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅದರಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅರಿಯುವ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾನು ಒಪ್ಪಲಾರೆ.

ನಾನು ಮತ್ತು ನನ್ನ ಸರೀಕ ಕನ್ನಡ ಮೇಷ್ಟ್ರುಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶನ ಬಿಂದುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಆ ಇಕ್ಕಟ್ಟು. ಶರಣಾಗತಿಯ ಹಾದಿಯೊಂದು ತೆರೆದೇ ಇತ್ತು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ತುಂಬಾ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಬೀಜಚಿಂತನೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಡೆಯಿಂದಲೇ ಹರಿದು ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ಸಾಧನೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿನಾಯತಿಗಳಂತೆ, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಂತೆ ನೋಡಬೇಕಿತ್ತು.

ಇಂದಿಗೂ ವಚನಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು, ಚರ್ಚಿಸುವುದಿರಲಿ ಹೇಗೆ ಓದಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲಪಡುವುದು ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಳಲು. ಇಲ್ಲವೇ ನಮ್ಮದೇ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಸುವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನ ಕೆಲವು ಜೊತೆಗಾರರಾದರೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಸಾಗಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡದ ಮೇಷ್ಟ್ರುಗಳನ್ನು ಈ ದೆವ್ವ ಕಾಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ.

ಭಾಷೆಯ ಮೈಯನ್ನು, ಕೃತಿಯನ್ನು, ತಿಳಿಯುವ ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಪರಿಕರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಬರೆಹಗಳ ಮುಖ್ಯ ಭಿತ್ತಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಬರೆಹಗಳ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೆಲಸ ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಾತಾವರಣ, ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಬೇಡಿಕೆಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆತಂಕದಲ್ಲಿರುವ ನುಡಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಚಿಂತಿಸುವ ಬಗೆ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿತು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳೋಣ. ಕನ್ನಡದಂತಹ ನುಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಜಾಗತೀಕರಣದ ಉರುಬಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಎಲ್ಲರ ಎದುರು ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಇವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹೋರಾಟದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲ. ದಿಟವಾಗಿಯೂ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿರುವಂತೆ ಜಾಗತಿಕವಾದ ಒತ್ತಡಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿಯುವುದು , ಅರಿಯಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದಿನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಅರಿಯಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ದೂರದಿಂದ ಬಿರುಕುಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ನೆಲೆಗಳು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹಲವಾರು ಬಿರುಕುಗಳಿರುವ ರಚನೆಗಳೆಂದು ತೋರತೊಡಗಿದ್ದು. ಇದನ್ನು ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾವು ಹಕ್ಕುದಾರರೂ ಹೊಣೆಗಾರರೂ ಆಗಿರುವ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರದ್ದೂ ಆಗಿರದೆ. ಕೆಲವರ ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಹೊರೆಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮದೆಂದು ಹೊರುತ್ತಿರುವ ಬಗೆ ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಮೊದಲಾದದ್ದು ಸಚಿವ ಬಿ.ಬಸವಲಿಂಗಪ್ಪನವರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಲಹೊರುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಾನೂನಿನ ಮೂಲಕ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಾಗ. ಹಾಗೆ ಮಲಹೊರುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವುದು ಅಪರಾಧವೆಂದು ಹೇಳುವ ಕಾನೂನು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತಷ್ಟೆ ಈ ಕಾನೂನಿನ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ಈ ಪಲ್ಲಟಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಈ ಕಾನೂನಿನ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಅನಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ದಲಿತರು ಹೊರುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಮಾಜದ ತ್ಯಾಜ್ಯವನ್ನು. ಈ ಕಾನೂನು ಬದಲು ದಾರಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದೇನು? ದಲಿತರು

ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ಹಾಗೂ ಇತರರು ತ್ಯಾಜ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದ ಪಾರಂಪರಿಕ ನೆಲಗಳಿಗೆ, ಹೊರೆಗಳಿಗೆ ಹಕ್ಕುದಾರರೂ ಅಲ್ಲ; ಹೊಣೆಗಾರರೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯ್ತು. ಅಲ್ಲವೆ? ಇದರ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಈ ಕಾನೂನು ಜಾರಿಯಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಆದರೆ ಒಳಗಿದ್ದ ಒಡಕುಗಳು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹೊರಗೆ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ತಿಕ್ಕಾಟಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಂಟಿನ ಜಾಲ ಹುಸಿಯಾಗಿತ್ತು. ಒಳಗಿನ ಹುನ್ನಾರಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣತೊಡಗಿದವು. ಕೆರೆ ಮೈದೆರೆದಾಗ ಏನೆಲ್ಲ ಕಾಣುವುದೋ ಅದು ಮೊದಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು ತಾನೆ?. ಈ ಮಾತು ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯೂ ಕೂಡ ನಾವು ಆವರೆಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲರ ಕನ್ನಡವಾಗಿರುವ ಬದಲು ಕೆಲವರ ಕನ್ನಡವೇ ಎಲ್ಲರ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಸೋಗು ತೊಟ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದು ಈಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚತೊಡಗಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅರಿಯುವುದು ಇಂದಿನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷಗಳಿಂದ ಬರೆದದ್ದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಡಲು ಬಯಸಿದ್ದೇನೆಂದು ತೋರುತ್ತಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಬದುಕು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಏನನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಅದನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳಿದರು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೇಳಿದ್ದು ಏನು ಎಂಬುದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕರ್ತೃವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸಗಳು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು, ಅದನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಕರ್ತೃಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಕರ್ತೃತ್ವ ದೊರಕಿದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಕನ್ನಡ ಬದುಕು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ನೀಡ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೇ ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಈ ಅಪಾಯಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದ ಜೀವನಕ್ರಮಗಳು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಆಚರಿಸಹೊರಡುವವರು ಇದರಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಪಾಠ ಇದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಿನ ಬದುಕು ಒಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಕರ್ತೃತ್ವ ಪಡೆದವರು– ಅವರು ಸಾಹಿತಿಗಳಾಗಿರಲಿ, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಾಗಿರಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರಾಗಿರಲಿ, ಉದ್ಯಮಿಗಳಾಗಿರಲಿ, ದರೋಡೆಕೋರರಿರಲಿ, ಮಾಫಿಯಾ ದೊರೆಗಳಿರಲಿ ಮತ್ತೇನೋ ಆಗಿರಲಿ ಅವರು ನುಡಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಬರೆದದ್ದು ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಪಾಯದ ಮೊಳಗು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ಮಾತಾಡುವವರ ಎದುರು ಜನರಿಲ್ಲ; ಕನ್ನಡಿಗಳಿವೆ. ಬರೆಯುವವರು ಈಗ ಏಕಾಂತ ಮತ್ತು ಮೌನದ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ; ಅವರ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಜನರ ಸಂದಣಿ ಮತ್ತು ಮೊಳಗುಗಳು ಕೇಳುತ್ತಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾನು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಅವಸ್ಥೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿರುವೆ. ಈಗ ನುಡಿದದ್ದು ಬರೆದದ್ದು ಚಲಾವಣೆಯ ನಾಣ್ಯಗಳಾಗದೆ ತಿಜೋರಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಬದುಕು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಚಿಕ್ಕವರು ತಿಳಿಯತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೊರಬರಲು ದಾರಿಗಳಿಗಾಗಿ ತಡಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ

ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬರಹಗಳು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಒಗ್ಗೂಡಿ ಅಚ್ಚಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇವು ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬರುತ್ತವೋ ಇಲ್ಲವೇ ತಿಜೋರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುತ್ತವೋ ಕಾಯ್ದು ನೋಡಬೇಕು.

ಈ ಬರೆಹಗಳು ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ವರುಷಗಳ ಹರಹಿನಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿವೆ. ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬರೆಹಗಳ ಮಂಡನೆಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ದಾರಿಗಳು ಕಾಣುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯಾವುದೋ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರಕೊಡುವ ನೆಲೆ ಕಂಡು ಬಂದರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಸದನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಬರೆಹಗಳು ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳುವಂತೆಯೂ ಇವೆ. ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಏರುಪೇರಿನಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬೇಕಾದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ) ಹೇಳುವ ನೆಲೆ ಕಂಡು ಬಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹಠದಿಂದ ಹರಡಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯ ಮಂಡನೆ ಕಾಣುವುದೂ ಉಂಟು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾದಿತನದ ಸೋಗು ಕೂಡ ನುಸುಳಿದ್ದರೆ ಅಚ್ಚರಿಯಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಲೂ ಇವುಗಳ ನಂಟು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜಟಿಲವಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ನನಗೆ ಬೇರೆ ದಾರಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರು ಬರೆದ ಕೆಲವು ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದದ್ದರಿಂದ ಅಂತಹ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕರ ಅನುವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ

ಇನ್ನು ಈ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ ಹೊತ್ತಗೆಗಳಿಗೆ 'ತೊಂಡುಮೇವು' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟುದೇಕೆ? ಹೆಸರಿಸುವಾಗ ಹುಬ್ಬುಗಂಟಿಕ್ಕುವಂತೆ ಇರಬಾರದು ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಮಾತು. ಅಲ್ಲದೆ ನಿಡುಗಾಲದಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲೊಂದು ನನ್ನ ಬೆನ್ನೇರಿದೆ. ಅವರ ನಭೋವಾಣಿ ಸಂಕಲನದ 'ನವ ವಿಸರ್ಗ' ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳಿವು. **'ನಕ್ಷೆಯನು ಹಿಡಿದು ತಡಕಾಡಬೇಡ ನಕ್ಷತ್ರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು/ ತೊಂಡುಮೇವರಿಗೆ ಹಾದಿ ಕೇಳದಿರು, ಹತ್ತು ದುರ್ಗವನ್ನು'**. ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ತೊಂಡುಮೇ(ಯು) ಎಂಬ ಕೆಲಸಪದ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇದರ ತಿರುಳೇನಾದರೂ ಇರಲಿ. ತೊಂಡುಮೇ(ಯು) ಎಂಬ ಈ ಕೆಲಸಪದವನ್ನು ಹೆಸರುಪದವನ್ನಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡು ತೊಂಡುಮೇವು ಎಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ದುರ್ಗ ಹತ್ತುವವರಿಗೆ ಅವರ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅವರೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತೊಂಡುಮೇವರು ಇದ್ದರೂ ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಹಾದಿ ಕೇಳುವುದು ಬೇಡವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ನಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ನಂಟನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ. ಕವಿ ನೀಡುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ನೀವು ನಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ತೊರೆಯಲಾರಿರಿ: ತೊಂಡುಮೇವರನ್ನೂ ಕಡೆಗಣಿಸಲಾರಿರಿ. ಅವು ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇರುವಂತಹವೇ ಆಗಿವೆ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಬರೆಹಗಳು ಹೀಗೆ ನಕ್ಷೆಗಳೋ ತೊಂಡುಮೇವರು ತೋರಿಸುವ ಪರಿಚಿತ ಒಳದಾರಿಗಳೋ ಆಗಿದ್ದರಬಹುದು. ಅಲ್ಲವೇ? ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ತೊಂಡುಮೇವು ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಮುಂದಾದೆ.

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನನ್ನ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಹಲವು ಸರೀಕರ ಹುಡುಕಾಟವೂ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟಿದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಕಡೆಗೆ ನುಗ್ಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ತಿಂದು, ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದರೆ ಒದೆ ತಿಂದು ಸಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿತ್ತೋ ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒತ್ತಾಯವಿತ್ತೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಡ್ಡಿ ಮುರಿದಂತೆ ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಹಾದಿಯ ಏರುಪೇರುಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಸಾಗಿಬಂದಾಗ ದೊರಕದ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಆಗದ ಮಾತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಬರೆಹಗಳ ಕಟ್ಟಿಗೆ **ತೊಂಡುಮೇವು** ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಕೆ ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲ.

ಕೈಮುಗಿವೆ

ಎಷ್ಟುಜನರಿಗೆ ಕೈಮುಗಿಯುವುದು? ಯಾರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ ಈ ಬೈರೇಗೌಡರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಇವರು ಅದು ಹೇಗೆ ನನಗೆ ಬಲ್ಲವರಾದರೋ ತಿಳಿಯದು. ಮುಗಿಬಿದ್ದು ಮೈದುಂಬಿದಂತೆ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ನಾನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಂದಲೋ, ಯಾರು ಯಾರಿಂದಲೋ ತಾವೇ ಹುಡುಕಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಕಸದ ಬುಟ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ತೆಗೆದಿರಬೇಕು.(ಅಂತಹವು ಅಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಿತ್ತು ಎಂದು ಓದುವ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗಾದರೂ ಅನ್ನಿಸೀತು) ಈ ಒತ್ತಾಸೆ ಯಾರಿಗೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ? ಅವರಿಗೆ ಶರಣು ಎಂದು ಕೈಮುಗಿಯುತ್ತೇನೆ. ಇನ್ನು ತಂಪು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕಾದವರ ಪಟ್ಟಿ ಬಲು ದೊಡ್ಡದು. ಅವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮುಜುಗರ, ಕೆಲವರಿಗೆ ಕೋಪ. ಕೆಲವರಿಗೆ ನಗು ಮತ್ತು ಕೆಲವರು ನನ್ನೊಡನೆ ಮಾತು ಬಿಟ್ಟರೂ ಬಿಟ್ಟರೆ. ಹೀಗೆ ಬಗೆಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ನನ್ನೊಳಗೆ ಇದ್ದಾರಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದನ್ನೇ ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

ಆದರೆ ಎರಡು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲೇ ಬೇಕು. ನಾನು ಬರೆಯಲು ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ. ಇವೆರಡೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬರೆಯಲು ಒತ್ತಾಸೆ ನೀಡಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಯಾವ ಕಡಿವಾಣವನ್ನೂ ಹಾಕಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಉದಯವಾಣಿ, ವಿಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ, ಸುಧಾ, ತರಂಗ, ವಿಕ್ರಾಂತ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮಯೂರ, ಸಾಕ್ಷಿ, ಅಂಕಣ, ಸಂಚಯ, ಶೂದ್ರ, (ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರಾದ ಹೆಸರಾಂತ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೆನೆಯಬೇಕು. ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಬರೆಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ನನಗೇ ಗಾಬರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಪುರಾಣ ಬೇರೊಮ್ಮೆ ಹೇಳುವೆ.) ರುಜುವಾತು, ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ, ಮುಕ್ತ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಗೆಳೆಯರು ಇಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಬರೆಹಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವು ಬೆಳಕು ಕಾಣುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಬಿ ರಿಪೋರ್ಟುಗಳ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದ ಈ ಹಳೆಯ ಕೇಸುಗಳನ್ನು ನೀವೀಗ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿರಿ. ಈ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಚಿಕ್ಕವರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಂತಸ ನನಗೆ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಹೊಗಳಿಕೆ ನಾನು ಅಷ್ಟು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಎಲ್ಲೋ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ನೆನೆಯುವುದಾದರೆ ಹೊಗಳಿಕೆ ಪೂಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಡಿಯೋಡರೆಂಟ್ ಇದ್ದಹಾಗೆ. ಈ ಪೂಸಿಕೊಂಡದ್ದು ದಿಟವನ್ನು ಮರೆ ಮಾಡಿ ಹುಸಿಯನ್ನು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ತಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲವೇ? ಇನ್ನು ಎಲ್ಲವೂ ನಿಮಗೆ ಸೇರಿದ್ದು.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ತೊಂಡುಮೇವಿನ ಹೊರೆಹೊತ್ತು...

ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಸಕಲ ಪುರಾತನರೆಂದು ನಾವೆಲ್ಲ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕರೆಯುವ ಪ್ರೊ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ಯಂಗ್ ರುದ್ರ ಎಂದೇ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಕೆ.ವೈ.ಎನ್. ಮತ್ತು ನಾನು ಮೂವರೂ ಕೂಡಿ ಡಾ. ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು ಅವರನ್ನು ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ ಪುಸ್ತಕ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಆಮಂತ್ರಿಸಲು ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರ ಮನೆಗೂ ಭೇಟಿ ನೀಡಿದೆವು. ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ತಂದರೆ! ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾರದೆ ಕೇಳಿಯೇಬಿಟ್ಟೆ. ನೋಡುವ ಎಂದಷ್ಟೇ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಹೇಳಿದರು. ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹೋದಾಗಲೆಲ್ಲ ಸಿ.ಐ.ಐ.ಎಲ್.ನಲ್ಲಿ ಮೇಷ್ಟ್ರನ್ನ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ವಿಷಯ ಮಾತನಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೇಷ್ಟ್ರ ಮನೆಗೆ ಡಾ. ಶಿವಪ್ಪ ಅವರೊಡನೆ ಹೋದಾಗ ಪಟ್ಟುಬಿಡದೆ, ಸರ್ ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆಹಾಕಿ ತರೋಣ, ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಡಿ ಎಂದು ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದೆ. ಹಸಿರು ನಿಶಾನೆ ತೋರಿದರು. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ನಿಂತವರು ಶ್ರೀಮತಿ ಮೇಡಂ. ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಮೇಷ್ಟ್ರು, ಶ್ರೀಮತಿ ಮೇಡಂ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅನಂತಾನಂತ ನಮನಗಳು.

ಡಾ. ಕೆ.ವೈ.ಎನ್., ಪ್ರೊ. ಶಿವಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು ಸೇರಿ ವಿವೇಕ ಬಳಗದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು ಪುಸ್ತಕದ ಅಕ್ಷರ ಜೋಡಣೆಯಾಯ್ತು. ಸಂಚಯದ ಡಿ.ವಿ. ಪ್ರಹ್ಲಾದ್, ಪುಸ್ತಕ ಮನೆ ಖ್ಯಾತಿಯ ಚಿಂತಕ ಹರಿಹರಪ್ರಿಯ, ಶೂದ್ರ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, ಅನ್ವೇಷಣ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಆರ್.ಜಿ. ಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್ ಅವರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಅಂಕಣ, ಶೂದ್ರ, ಸಂಚಯ, ಮುಕ್ತ, ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿದ್ದಾಯ್ತು. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರಿಗೂ ನಮಸ್ಕಾರಗಳು.

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಡಾ. ಅಶೋಕ ಕುಮಾರ್ ರಂಜರೆ, ಡಾ. ಪಿ. ಮಹಾದೇವಯ್ಯ, ಡಾ. ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿ. ರವೀಂದ್ರ, ರಾಜಶೇಖರ್, ಶಿವಮೊಗ್ಗದ ಡಿ.ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ

ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಎಂ.ಎಸ್. ಆಶಾದೇವಿ, –ಹೀಗೆ ತೊಂಡುಮೇವು ಸಂಪುಟಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದವರು ಅನೇಕರು. ಅಭಿನವ ರವಿಕುಮಾರ್ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಅಂಕೆ ತಪ್ಪಿದ ಆರ್ಥರೋ ಊಯಿ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಫ್ಟ್ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಡ್ ಕಾಪಿ ನೀಡಿ ಸಹಕರಿಸಿದರು. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಗೌರವದಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುವೆ.

ಡಾ. ಸಿ.ಪಿ. ನಾಗರಾಜ್, ಡಾ. ರಾಮಲಿಂಗಪ್ಪ ಟಿ. ಬೇಗೂರು, ಡಾ. ರಂಗನಾಥ ಕಂಟನಕುಂಟೆ, ಶ್ರೀ ಜಯಶಂಕರ್, ಪ್ರದೀಪ್ ಮಾಲ್ಗುಡಿ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ್ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕರಡು ತಿದ್ದುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕಳೆದ ಎರಡು ತಿಂಗಳುಗಳಿಂದ ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೂ ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಒಂದು ವ್ರತದಂತೆ ನನ್ನೊಡನೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಡಾ. ಆರ್. ಚಲಪತಿ ಅವರಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಸಲ್ಲಿಸಲಿ?

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ತೊಂಡುಮೇವು ಸರಣಿಗೆ ಮುಖಪುಟ ಬರೆದ ಸುಧಾಕರ ದರ್ಬೆ, ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ಮಾಡಿದ ಬಿ.ಕೆ. ಶೋಭಾರಾಣಿ, ಮಂಗಲಾ ಗಣೇಶ್, ಸವಿತಾ, ಜೋಸ್ಟಿನ್, ಸಿಸಿಲಿಯಾ ಎಲ್ಲರನ್ನು ನೆನೆವೆ. ಮುದ್ರಣ ಕಾರ್ಯದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತ ವಿಶ್ವಾಸ್ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್ ಮಾಲೀಕರಾದ ಟಿ.ಎಲ್. ವೆಂಕಟೇಶ ಮತ್ತು ಮಂಜುನಾಥ್, ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ವಿಭಾಗದ ಪೂರ್ಣಿಮಾ, ವಿ. ರಾಜ್ ಇವರುಗಳ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದಿರಲಾರೆ.

ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆಹಾಕಿ ತೊಂಡುಮೇವು ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ಕಂತೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆಂಬ ಹೆಮ್ಮೆ ನನ್ನದು. ನನ್ನ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಎಂ. ಬೈರೇಗೌಡ

ಪರಿಷ್ಕೃತ ಮುದ್ರಣ ಕುರಿತು

ತೊಂಡು ಮೇವು ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರಹಗಳ ಒಂಬತ್ತು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು 2010ರಲ್ಲಿ ಹೊರತರಲಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಹತ್ತನೆಯ ಸಂಪುಟವನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಒಂಬತ್ತು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಹತ್ತು ವರುಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿದೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬರೆದಿದ್ದರ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಬರೆಯುವುದರ ಬಗೆಗೇ ನಂಬಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಿನಿಕತನವೆಂದು ಅನಿಸಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ನನಗೆ ಹಾಗನ್ನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅದರ ತಾಳಿಕೆಯ ಗುಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ಈಗ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಬರೆದದ್ದು ಮಾತಿನಂತೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೇ ಸಾಯುತ್ತಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಬರೆದದ್ದೋ ಅವರಿಗೆ ತಲುಪುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಂಡರೆ ಬರೆವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ಇದೆಯೆಂದು ಈಗ ನನಗೆ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲದೆ ಬರೆಯುವುದರ ಗುರಿಯೇ ಮಾತಿಗೆಳೆಯುವುದು; ಸಂವಾದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಹಾಕುವುದು. ಈ ನಂಬಿಕೆ ಕೂಡ ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಎದುರು ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗವಿರುತ್ತದೆ. ಅವು ಒಪ್ಪದಿರುವ, ಮೆಚ್ಚದ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಕೇಳಲು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುವ ಇಲ್ಲವೇ ಮೆಚ್ಚುವಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕೆಂಬ ಹಪಾಹಪಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುವುದನ್ನೆ, ಮೆಚ್ಚುವುದನ್ನೇ ಬರೆಯುವ ತವಕವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಓದುವವರೂ ತಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಆಗುವುದನ್ನೇ ಓದಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನನ್ನ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಬುಡವಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಲೂಬಹುದು. ಸರಿಯೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ನನ್ನ ತಿಳಿವಿನ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಸಟೆಯಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತೊಂಡುಮೇವು ಬರಹಗಳು ಮತ್ತೆ ಅಚ್ಚಾಗುತ್ತಿರುವುದು, ಹತ್ತು ವರುಶಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಬರೆದದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಂತೆಯಾಗಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಮುಜುಗರದ ಸಂಗತಿಯೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಗೆಳೆಯ ಡಾ. ಬೈರೇಗೌಡರು ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಮುಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಒಳಿತಾಗಲಿ ಎಂದು ಕೋರುವುದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಕೆಲಸ.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಪರಿವಿಡಿ
ಕಂತೆ ಮೂರು

1. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪೂರ್ವಚರಿತ್ರೆ ಮುನ್ನೋಟಗಳು 1
2. ಸಂಗಂ ತಮಿಳಗಂ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಡು–ನುಡಿ (ಆರಂಭ ಕಾಲದ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಬಂಧದ ಚಿಂತನೆ) 8
3. ಸೃಜನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಗತಿ: 1956–1981 15
4. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳು 29
5. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತಿಯ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ 34
6. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಪಲ್ಲಟಗಳು 37
7. ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು: ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲ–ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು 42
8. ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ: ವ್ಯಷ್ಟಿ–ಸಮಷ್ಟಿ ನೆಲೆ 46
9. ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯ
10. ಶರ್ಮರ 'ಹೊಸ ಒಡಂಬಡಿಕೆ' 60
11. ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ 67
12. ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕವನಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ 78
13. ಕಾವ್ಯ, ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರತ್ನನ ಪದಗಳು 83
14. ಇವು ಬಕುಲದ ಹೂವುಗಳು 89
15. ನಂಬುಗೆಯ ಹಾದಿ 95
16. ಯರ್ಮುಂಜ ರಾಮಚಂದ್ರರ ಕವಿತೆಗಳು 101
17. ಜೇಂದ್ರೆಯವರ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ' ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಕಮ್ಮಟ 106

18. ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ 118
19. ಮೋಹನ ಮುರಲಿ (ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ) 120
20. ರೊಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕೋವಿ (ಸು.ರಂ. ಎಕ್ಕುಂಡಿ) 122
21. ನಲವತ್ತು ನೆರಳು (ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್) 124
22. ಭಯ–ನಿರ್ಭಯ (ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.) 138
23. ಬೀಜದಿಂದ ಬೀಜಕ್ಕೆ (ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.) 140
24. ಆ ಮರ ಈ ಮರ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ) 142
25. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಾಕ್ಷಸ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ) 144
26. ಘಟನೆಗಳ ನಿಷ್ಠುರತೆ ಮತ್ತು ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ 146
27. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ: ಎಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತ? 153
43. ಕಾರಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ 162
44. ಮೂಕಜ್ಜಿ ಕನಸುಗಳು: ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ 167
45. ಚೋಮನ ದುಡಿ 170
46. ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕಥಾಲೋಕದೊಳಗಿನ ಕಿರುದಾರಿಗಳು 176
47. ಬೀಜ: ಗೌರೀಶ ಶ್ರೇಯಾಂಶನಾಗುವ ಬಗೆ 183
48. ವೈಶಾಖ 187
49. ಪರ್ವ: ಕೆಲವು ಒಳನೋಟಗಳು 196
50. ನೆಲೆ 203
51. ಮುಸ್ಸಂಜೆ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ: ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಗಳು 205
52. ಕರ್ವಾಲೋ: ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ 208
53. ಸಿಂಗಾರವ್ವ ಮತ್ತು ಅರಮನೆ: ಎರಡು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು 210
54. ಚಕೋರಿಯ ಸಂಘರ್ಷ 213
55. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ ಕಥನ ಮಾದರಿ 215
56. ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರ: ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಶೋಧ 219
57. ಬೇನ್ಯಾ 225

58. ಸುಗ್ಗಿ 228

59. ಫ್ರಾನ್ಜ್ ಕಾಫ್ಕಾ : 'ದಿ ಟ್ರಯಲ್' 232

60. ಜಡ ಭರತ: ಮೂಕಬಲಿ 240

61. ಶರ್ಮರ ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ 246

62. ವಿ.ಸೀಯವರ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು 254

63. ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ 259

ಮುನ್ನುಡಿಗಳು

64. ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಲೋಹಿಯಾವಾದ (ರಾ. ಪಾಟೀಲ) 261

65. ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕಥೆಗಳು (ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ರಾಮಣ್ಣ) 265

66. ವ್ಯಷ್ಟಿ ಸಮಷ್ಟಿ (ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ) 272

73. ಯಾರದೀ ಕಾಡು (ಅನು: ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿ) 275

74. ಐದು ಮೂಕನಾಟಕಗಳು (ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು) 277

75. ಆಡೂವ ಗಿಣಿಯೊಂದ ಕಳಿಸಮ್ಮ (ಕೆ.ವೈ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ) 280

76. ಈಗೇನ್ ಮಾಡೀರಿ (ದು. ಸರಸ್ವತಿ) 285

78. ಬಾಳವ್ವನ ಕನಸುಗಳು (ರಾಘವೇಂದ್ರ ಪಾಟೀಲ) 288

79. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಬೆಳ್ಳೂರು ವೆಂಕಟಪ್ಪ) 290

86. ಅವ್ವನ ಅಂಗನವಾಡಿ (ಅರುಣ್ ಜೋಳದ ಕೂಡ್ಲಿಗಿ) 294

87. ಕನ್ನಡ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತೇಜಸ್ವಿ (ಶಶಿಕಲಾ) 295

ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪೂರ್ವಚರಿತ್ರೆ: ಮುನ್ನೋಟಗಳು (ನವ್ಯೋತ್ತರ)

(1)

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಾನವಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೆಲವು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನಾವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದರೆ 'ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು', 'ಇದುವರೆಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು', 'ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು' ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೆಲವು ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯವಾಗಿವೆ. ಹಾಗೂ ಈ ಮಾನ್ಯತೆ ಸಾಧುವಾದುದೂ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವಿನ್ನೂ ಸಂಗತಿಗಳ ಕೊರತೆ, ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಗೊಂದಲಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮುದ್ರಣದ ಸೌಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಶತಮಾನಗಳಿರಲಿ, ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಸೌಲಭ್ಯವಿರುವ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಸಂಕಲನ ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದೆರಡು ಸಂಕಲನಗಳು ಮರಣೋತ್ತರ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು. ಸಂಪಾದಕರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಡನೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಪ್ರಕಟವಾಗದ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

2. ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಸಂಕಲನದ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೀಯವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕಲನ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೇ, ಅಥವಾ ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳೂ ಸಂಕಲನಗೊಂಡಿದ್ದ (ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರದಲ್ಲಿದ್ದ) ಮೂಲ ಆಕರವೊಂದು ಇತ್ತೆ? ತಿಳಿಯದು. ಅಷ್ಟೇಕೆ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಸಂಕಲನದ 'ಎರಡು ಮನಸ್ಸು' ಕವನಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಅನಾಮಧೇಯನೊಬ್ಬನ 'ಟು ಮೂಡ್ಸ್' ಕವಿತೆ ಎಂದು ಶ್ರೀಯವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈಚೆಗೆ ಗೆಳೆಯರೊಬ್ಬರು ಈ 'ಟು ಮೂಡ್ಸ್'

ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕವಿತಾ ಭಂಡಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಸೋಸಿದರು. ಕೊನೆಗೀಗ ರಹಸ್ಯ ಬಯಲಾಗಿದೆ. ಈ 'ಅನಾಮಧೇಯ' ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೀಯವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕವನವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

3. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಹಲವರು ಬರೆದುಕೊಂಡರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಅರೆಬರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಇಲ್ಲವೇ ಅವರಿಂದ ಕೇಳಿದ ಪ್ಲಾಟ್ ಅನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಹೌದಾದರೆ, ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಕಗ್ಗಂಟಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಒದಗುತ್ತದೆ.

4. ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರು ತಮ್ಮ ಕವಿತಾಸಂಕಲನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಾಗ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ರಚನೆಯಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 1964ರಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಕವನಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇಡಿಯಾಗಿ 'ಚತುರೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕವನಗಳು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೂವರೆ ದಶಕ ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಕವನಗಳ ರಾಶಿಯನ್ನೇ ಹೊರಗಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ, 1928–38ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕವನಗಳು ಅವು.

ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದಾಖಲೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೀಕರಣವೆಂಬ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತವು ಈ ಆಧುನಿಕ ದಶಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

(2)

'ಸಂಶೋಧನೆ' ಎಂಬ ಪದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಳಗನ್ನಡ ಇಲ್ಲವೇ ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಇಂಥ ಸಾಮಗ್ರಿ ನಿರ್ಮಾಣ ನಡೆದಿರುವ ಹಾಗೂ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಎರಡು ವಲಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತೇನೆ.

1. ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮರುಮುದ್ರಣಗೊಂಡಾಗ ಅವು ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ವರ್ಷದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಕೆಲವು ಗೊಂದಲಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಯತ್ನಿಸಿರುವ 'ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ'ಯಂಥ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

2. ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರಾಗಲೀ, ಅವುಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸುವ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಪಾದಕರಾಗಲೀ ಆಯಾ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹರೂಪ ಅಥವಾ ಸಾರರೂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಹಲವು ತೊಂದರೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವರಿಗೆ ತಾವು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಏನೇನು ಬರೆಹ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಲೇಖನಸೂಚಿಗಳು ಸಿಗಬಹುದಾದರೂ, ಲೇಖನಗಳೇ ಸಿಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಯಾವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಡಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಬರೆಹಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಊಹಿಸಿದರೆ ಹೀಗೆ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ಸಾಫಲ್ಯವೇ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಬರೆಹಗಳ ಸಾರರೂಪಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮೊದಲಾದರೆ ಆ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು (ಅ) ತಾವೇ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೊದಲ ಬರೆಹಗಳು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗುತ್ತವೆ. (ಆ) ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮರಳಿ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವವರಿಗೆ ನಿಂತಲ್ಲೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವ ಅನುಭವವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಅಧ್ಯಯನಶೀಲತೆಯ ಕೊರತೆ ಎಷ್ಟು ಕಾರಣವೋ ಈವರೆಗಿನ ಬರೆಹಗಳ ಸಾರರೂಪಗಳು ದೊರಕದಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಪರಿಷತ್ ಪತ್ರಿಕೆ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ಸಾಧನೆ, ಸಂಕ್ರಮಣ ಮುಂತಾದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಲೇಖನಸೂಚಿಗಳು ಹಾಗೂ ಇತರ ಮೂಲಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೇಖನಸೂಚಿಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಈ ಲೇಖನ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಸಾರರೂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಯೋಜನೆ ಮೊದಲಾಗಬೇಕು ಹಾಗೂ ಇನ್ನುಮುಂದೆ ಎಲ್ಲ ಬರೆಹಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಾಗಲೇ ಆ ಲೇಖನಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಈ ಸಾರರೂಪಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲವೇ ಸಂಪಾದಕರು ಕೊಡಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಈ ಸಾರರೂಪಗಳನ್ನು ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೊದಲಾಗಬೇಕು.

(3)

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೆಲ್ಲಾ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದೆನಷ್ಟೆ. ಈಗ ಈ ವಲಯವನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಈ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರತು ಪಡಿಸಬೇಕು, ಆಮೇಲೆ ಉಳಿಯುವ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಗುರಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಲವು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಬರೆಹಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎನ್ನಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣವು ವ್ಯಾವರ್ತಕವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನವು ನಡೆಯಬಹುದಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಇವರಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

(1) ಒಬ್ಬ ಕೃತಿಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ (2) ಕೃತಿಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ (3) ಕೃತಿಕಾರರ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ (4) ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳೊಡನೆ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ (5) ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನ-ಎಂದರೆ ನವೋದಯ, ನವ್ಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯೋತ್ತರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ (6) ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ (7) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅಧ್ಯಯನ (8) ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ತ್ವ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚರ್ಚೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಎದುರಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಎಂದರೆ ಇರುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಸಂಪರ್ಕಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿಯಿಂದ ಇಡಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈಗ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಯಸುವೆ.

(1) ಗಿರೀಶ ಕರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ 'ಅಪೂರ್ಣತೆ'ಯೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಕೊಳ್ಳೋಣ. ಪೌರಾಣಿಕ (ಯಯಾತಿ), ಜಾನಪದ(ಹಯವದನ), ಚಾರಿತ್ರಿಕ (ತುಘಲಕ್) ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ (ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ)ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಇದನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದೇ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

(2) ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಹೀಗೆ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮೊದಲ ಹಂತವಾದರೆ, ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ,

ಔಚಿತ್ಯ, ಸಾಧನೆಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದು ಮುಂದಿನ ಹಂತ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೂಡ ಸಂಶೋಧನೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು.

(3) ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರ 'ಒಡಲಾಳ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಸೂಚಕವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದವೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಕೃತಿಯ ಶೈಲಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾವವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಕೂಡ ಸಂಶೋಧನೆ ಎನ್ನಬೇಕು.

(4)

ಇಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೊಂದಿದೆ. ಹೊಳಹು, ಒಳನೋಟಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ಬರಹಗಳೂ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬಲ್ಲುವೆ? ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಬಂದರೂ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಒಳಗೆ ಉಳಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಳಹುಗಳಿದ್ದರೆ ಅವು ಈ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲಾರವು. ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಹೊಳಹುಗಳಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಈ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಸಮರ್ಥನೆ ಪಡೆದ ಹೊಳಹುಗಳು ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಉಚಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಈ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳು ಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಸಾಮಾನ್ಯ ಬರೆಹಗಾರರೊಬ್ಬರ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಒಳನೋಟಗಳು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದರೂ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂದರ್ಭದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕು.

ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಒಳಮುಖದ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲವೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸ್ತರದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದೂ, ಹೊರಮುಖದ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ಥೂಲಸ್ತರದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂದೂ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದೆಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗ ಈ ಎರಡೂ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿವೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

(1) **ನಿಗಮನ ತರ್ಕ ವಿಧಾನ:** ನಮ್ಮ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಿಗಮನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ನಿರ್ಣಯ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕೃತಿ, ಕೃತಿಕಾರರಿಂದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಿಧಾನವೇ ಆದರೂ ಇದರ ದೋಷಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವ,

ಆಯ್ಕೆ ಮಡುವ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ದೊರಕುವ ಮಾಹಿತಿಯಿಂದ ಮೂಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

(2) **ವಾಗ್ವಾದಗಳು:** ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಬ್ರಾಹ್ಮಣ–ಶೂದ್ರ ದ್ವಂದ್ವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧಾನದಿಂದ ಈ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸಲು ಹಾತೊರೆಯುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸದೇ ಅವುಗಳ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

(3) **ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಗೊಂದಲ, ಪರಿಭಾಷೆಯ ಗೊಂದಲ:** ಈ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ಕಡಿಮೆಯೇ. ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕೇವಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಇವೆ. ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಳಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. 'ನವ್ಯ', 'ನವೋದಯ', 'ದಲಿತ', 'ಬಂಡಾಯ' 'ಪ್ರಗತಿಶೀಲ', 'ವಾಸ್ತವತೆ', 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ', 'ಬದ್ಧತೆ' ಮುಂತಾದ ನೂರಾರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಖಚಿತ ಅರಿವು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಈಗ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ದ್ವೀಪಗಳಾಗಿ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಕಾಣದಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದೇನೂ ನನಗೆ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ.

(5)

ಈ ಗೊಂದಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳಿ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸುವೆ. ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವವರು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾನವಿಕ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಈ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವತ್ತ, ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಕೆಲವು ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ನಿರೀಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ನಿರೀಕ್ಷಿತಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಿಸದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಈಗ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಎಂಬುದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಆಧುನಿಕ ಭೌತವಿಜ್ಞಾನವು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದೆ. ನನಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಶೋಧನೆಯೂ ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು

ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಸಮುದಾಯ–ಈ ಎರಡೂ ಅಂಗಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅಧ್ಯಯನಕಾರರ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೃತಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಎಂಬುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಗುಣ ಎಂಬ ಮಾತು ದೂರ ಉಳಿದು, ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ನಾವು ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. (ಎಂದರೆ ಈ ಮಾತು ಹೇಳುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ವೈಷಮ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ) ಇಡೀ ಸಂದರ್ಭವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ನಿದರ್ಶನವೆಂದು ಭಾವಿಸದೆ, ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭವೆಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಶಂಗಂ ತಮಿಳಗಂ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಡು-ನುಡಿ

(ಆರಂಭ ಕಾಲದ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಬಂಧದ ಚಿಂತನೆ)

ಡಾ. ಷ. ಶೆಟ್ಟರ್ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧಕರು. ಇತಿಹಾಸ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು. ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ತರ ಭಾರತ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿರುವವರು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಅನುಬಂಧವಾಗುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಿಲುವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಶೋಧದ ಎಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಇದು ಸಂಕಲನ (ಸಂ:ಸಿದ್ಧಲಿಂಗ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ) ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಬರೆಹಗಳ ಸಂಕಲನ. ಈ ಬರೆಹಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ನಾಡಿನ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಯ ಸೆಳಕುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಆ ಹೊಸತನ ಏನೆಂಬುದು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರದಲ್ಲೂ ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಪುಸ್ತಕವಾಗಿ ಹೊರತರುವ ಮೂಲಕ ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ತಮ್ಮ ಅಜೆಂಡಾವನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ತಮಿಳಿನ ಶಂಗಂ(ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರ ಚ ಕೂಡ ಇರಬಹುದು) ಸಾಹಿತ್ಯ ರಾಶಿ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ವಿದ್ವಾಂಸ ಪರಂಪರೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತಮಿಳಗಂ(ಬೃಹದ್ ತಮಿಳು ನಾಡು) ಇವುಗಳಿಗೂ ಈಗ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕನ್ನಡ ನಾಡು-ನುಡಿಗಳಿಗೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೀಡಿರುವ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭಕಾಲದ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಬಂಧದ ಚಿಂತನೆ ಎಂದಿರುವುದು ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯ. ಏಕೆಂದರೆ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ.ದೇಶ.ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಹೀಗೆ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ತಳೆಯಬಹುದಷ್ಟೆ. ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆರಂಭ ಕಾಲದ ಭೌಗೋಳಿಕ-ರಾಜಕೀಯವನ್ನು(ಜಿಯೋ-ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್) ಪುನಾರಚಿಸುವುದು ಅವರ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರು ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಶಂಗಂ ಬರೆಹ,ಶಾಸನ ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವು ಆನುಷಂಗಿಕ ಹಾಗೂ ಪೂರಕ ಆಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಆಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಈ ಆಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದಾಖಲಾತಿಯಂತೆ ನೋಡುವ ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಮಾದರಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಧಕ್ಕೆಯೇನೂ ಆದಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಡು-ನುಡಿಗಳ ಮೂಲಚೂಲಗಳ ಶೋಧವಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಅನುಸರಣೆ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ.

ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದ 'ಕಾವೇರಿಯಿಂದಮಾ ಗೋದಾವರಿವರಮಿರ್ದ' ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದಲೇ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಮೊದಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿದ ಕಾವೇರಿ ಯಾವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟು ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಇತರ ಆಕರಗಳನ್ನು ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರು ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಲಭಿಸುವ ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನವು ಈವರೆಗಿನ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದ ಗೋಡೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಿರುಕುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ದಕ್ಷಿಣ ಏಸಿಯಾವನ್ನು ಒಂದು ಭೌಗೋಳಿಕ-ರಾಜಕೀಯ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘಟಕವನ್ನಾಗಿ ಪುನಾರಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಹಲವು ದಶಕಗಳಿಂದ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇದೊಂದು ಬಹುಮುಖಿಯಾದ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದರ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದರೂ ಯಾವುದೇ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಕ್ಷಿಣ ಏಸಿಯಾವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವಾಗ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ಈ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆಗಳು ನಡೆಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಐರೋಪ್ಯ ಭಾಷೆಗಳು ಗ್ರೀಕ್-ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಗಳೊಡನೆ ನಡೆಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದೇ ಎಂಬ ತರ್ಕದೊಡನೆ ಹೊರಡುವವರೂ ಕೂಡ(ಉದಾ.ಗೆ ಶೆಲ್ಡನ್ ಪೊಲಾಕ್) ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ದೇಶಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸಾಹಚರ್ಯದೊಡನೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಎಂಬ ಒಪ್ಪಂದವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವತ್ ಪರಂಪರೆ ಕೂಡ ಇದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ತನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ದಕ್ಷಿಣ ಏಸಿಯಾ ಎಂಬ ವಲಯದೊಳಗೇ ಇರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೇಂದ್ರಿತವಲ್ಲದ, ಹಾಗಾಗಿಯೇ **ಸಾಹಚರ್ಯದೊಡನೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ** ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಂಗಿರದ, ಭೌಗೋಳಿಕ ರಾಜಕೀಯ ವಲಯವೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇದು ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇತಿಹಾಸ ರಚನೆಯ ನೆಲೆಗಳ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುತ್ತಿದೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸೋಣ. 1. ಈವರೆಗೆ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹೊಸ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ತುಂಡುತುಂಡಾಗಿರಿಸುವ ಬದಲು ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಸುವುದು 2. ಈವರೆಗೆ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಸ್ಥೂಲಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ನೋಡುವ ಮೂಲಕ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು.ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸ್ಥೂಲತೆಯಲ್ಲಿ ಮರೆಮಾಚಿಹೋಗಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಕಟತೆಯ ನೋಟದಿಂದ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು 3. ಈವರೆಗೆ ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡುವುದು. ಈ ಮೂರೂ ನೆಲೆಗಳೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲ ಸಹಸ್ರಮಾನದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಈವರೆಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾರಾಸಗಟುತನವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಜಮನೆತನಗಳ ಏಳುಬೀಳುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿವರಗಳು ಮತ್ತು ಕಡಿಮೆ ದಾಖಲಾತಿಯುಳ್ಳ ಅಳರಸರ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೊರತೆಗೆದು ಇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾವೀಗ ತಮಿಳುನಾಡು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಎಂದು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರದೇಶಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರದೇಶ (ಬಫರ್ ಝೋನ್)ವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಾವೇರಿ ನದಿಯ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರದೇಶವಿದ್ದು ಪಶ್ಚಿಮ ಕರಾವಳಿಯವರೆಗೆ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರುವಂತಿದೆ. ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಾಜಮನೆತನಗಳು.ಜನ ಸಮುದಾಯಗಳು ಮೊದಲ ಸಹಸ್ರಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ನೆಲೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ವಲಯವು ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ಭೂಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳಗಂ ಮತ್ತು ಉತ್ತರದ ಹಲವು ರಾಜಮನೆತನಗಳ ನಡುವೆ ಕೊಡುಕೊಳೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಷ್ಟು ಶಕ್ತವಾಗಿತ್ತು.

ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರದೇಶದ ಜನಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವಲ್ಲದೆ ತುಳು ಮತ್ತು ಕೊಡವ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವವರಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡ ಮಾತಾಡುವ ಪ್ರದೇಶವೆಂದು ನಾವೀಗ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಆ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಗ.ಜೇನುಕುರುಬ. ಬಡಗ. ಆಲುಕುರುಂಬ. ಬೆಟ್ಟ ಕುರುಬ. ಕಾಡುಕುರುಬ. ಕೊರಗ. ಇರುಳ. ತೊದವ. ಕೋತ, ಯರವ ಮುಂತಾದ ನುಡಿಗಳನ್ನಾಡುವ ಜನರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾಷೆಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಭೇದಗಳೆಂದು. ಉಳಿದ ಕೆಲವನ್ನು ತಮಿಳಿನ ಪ್ರಭೇದಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ಮಾಹಿತಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ತೆರೆದಿಡುತ್ತಿರುವ ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರದೇಶದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಮಾಹಿತಿ ಲಭಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ

ದಾಖಲೆಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವ ತಮಿಳಗಂನಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಶಂಗಂ ಬರೆಹದಿಂದ.ತಮಿಳಗಂ ಮತ್ತು ಶಂಗಂ ಬರೆಹದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು 'ಸ್ವೀಕೃತ' ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು 'ಸಂಭವನೀಯ' ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿಪೂ 300 ರಿಂದ ಕ್ರಿಶ 300ರವರೆಗೆ ಶಂಗಂ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಅವಧಿಯೆಂದು ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಒಪ್ಪಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ, ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಡವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಈವರೆಗೆ ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವಾಗ ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಆಕರವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಚಲಿತ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುವ ಎಷ್ಟೋ ವಿವರಗಳು ಆ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವರ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವೂ ಆಗಿರಬಹುದಷ್ಟೆ. ಈ ಮಿತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವ ವಿವರಗಳಲ್ಲೇ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾವೇರಿ ನದಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ವಿವರಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ (ಇಂದಿನ) ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಭಾಗವನ್ನು(ಮೇಲ್ಕಾವೇರಿ) ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. (ಇಂದಿನ)ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಮದುರೆಯ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ಕೆಳಕಾವೇರಿಯಷ್ಟೇ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಮೇಲ್ಕಾವೇರಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಹರಿಯುವ ಪ್ರದೇಶದ ಬಗೆಗೆ ಕೃತಿ ರಚಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮಾತು ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ 'ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರದೇಶ'ದ ಜನಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ರಾಜ ಮನೆತನಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಮುಂದಿನ ಶೋಧಗಳಿಂದ ಹೊರಬರಲಿರುವ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಾಹಿತಿಯಿಂದಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕದಂಬರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ರಾಜಮನೆತನದವರು ಎಂದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಬರೆಹಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ. ಇವರೊಡನೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರ ಜಾಗ ಪಡೆಯುವ ಮತ್ತೂ ಕೆಲವು ರಾಜಮನೆತನಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕದಂಬರು ಮತ್ತು ತಮಿಳಗಂನ ಸಾಧ್ಯಮಾನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಚಕಿತಗೊಳಿಸುವ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಕದಂಬರು ಕಡಲಿನ ಮೂಲಕ ತಮಿಳಗಂ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಪರ್ಕವಿರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ಅವರು 'ಕಡಲ್ಗಳ್ಳ'ರಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ನರವು ಎಂಬ ಪಟ್ಟಣದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ'ಪೆರಿಪ್ಲಸ್ ಕರ್ತೃ ಮತ್ತು ಟೋಲೆಮಿ (ಇದು) 'ಕಡಲ್ಗಳ್ಳರ' ಸ್ವಾಮ್ಯದಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಿರುವರು. ಈ 'ಕಡಲ್ಗಳ್ಳರು' ಮತ್ತಾರೂ ಆಗಿರದೆ ಸಮುದ್ರಾಧಿಪತಿಗಳೂ ಕನ್ನಡ ನೆಲದವರೂ ಆದ ಕದಂಬರಾಗಿದ್ದರು'(ಪು 119) ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಕಡಲ್ಗಳ್ಳ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರಾಧಿಪತಿ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಮಂಡಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ಕದಂಬರನ್ನು ಕಡಲ್ಗಳ್ಳರೆಂದೇ ಹೆಸರಿಸುತ್ತವೆ.

'ಕಡಲ್ಗಳ್ಳರಾದ ಕದಂಬರನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿದ ಅರಸ(ಶೆಂಗುಟ್ಟುವನ್)ನ ಕೀರ್ತಿ (ಸರ್ವದಿಕ್ಕಿಗೂ) ಹರಡಲಿ ಎಂದು (ಪು.154) ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ ಕವಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸಮುದ್ರಾಧಿಪತಿಗಳು ಎಂಬ ಮಾತು ಕದಂಬರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಾಹಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿದ ತಕರಾರಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಈ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನಾವು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗುಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ·ಅಂದರೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಮಾಹಿತಿಯು ಕೇವಲ ಮಾಹಿತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯದೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮೆದುರು 'ಕಳೆದು ಹೋದ ಇತಿಹಾಸ'ದ ಚಿತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು.

ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಈಗ ಪರಿಗಣಿಸೋಣ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ದೇಶಭಾಷೆಗಳು ಒಳಗಾದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ಒಪ್ಪಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಮಾತ್ರ ವಾದವಿವಾದಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ 'ತಮಿಳು' ಕೂಡ ಇತರ 'ದೇಶಭಾಷೆ'ಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತಮಿಳಗಂನ ಅಧಿಕಾರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗಿದ್ದೂ ಅಲ್ಲಿನ ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಶತ್ರುತ್ವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಪ್ರದೇಶದ ಜನ ಸಮುದಾಯಗಳು ಮತ್ತು ರಾಜಮನೆತನಗಳು ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ತಮಿಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಮಿಳಗಂನಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ಪ್ರದೇಶದ ಕವಿಗಳು ಕೂಡ ತಮ್ಮ 'ದೇಶಭಾಷೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯದೆ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಅವರು ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿ ಹೋಗಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಇಂತಹ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ದ ಕೆಲವನ್ನು 'ಇಂದಿನ' ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕವಿಗಳ ಮೊದಲ ಭಾಷೆ(ದೇಶಭಾಷೆ) ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಮಿಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೆಂಬುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ನಿಲುವು. ತಮಿಳು ಕೂಡ ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ ಗಡಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬೇರೆ ಭಾಷಾವಲಯಗಳಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಆಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತ್ತೆಂಬ ಸಂಗತಿ , ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯ ನೆಲೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ನೆಲೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳ ಅಗಂ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಡಾ.ಶೆಟ್ಟರ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ದೇಹದ ಬಣ್ಣನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿವೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ತಮಿಳಿನ

ತೊಲ್‌ಕಾಪ್ಪಿಯಂ ಪ್ರಣೀತ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿ ಇವೆರಡೂ ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ಮಾದರಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾದರಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ತಮಿಳಗಂಅನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸದ್ಯ ತಮಿಳು ಮತ್ತು ಇತರ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಈಗ ನೋಡೋಣ. ನಾವೀಗ ಹಲವು ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಮೂಲ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕವಲೊಡೆದು ಬಂದವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ; ಒಪ್ಪಿದ್ದೇವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ತೆಂಕು ಕವಲಿಗೆ ಸೇರಿದ ಭಾಷೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ನೆರೆಯ ಭಾಷೆಗಳಾದರೂ ತುಳು ಮತ್ತು ಕೊರಗ ಭಾಷೆಗಳು ಈ ತೆಂಕು ಕವಲಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳು ಮೊದಮೊದಲಿಗೆ ಮೂಲ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಕವಲೊಡೆದು ಬೇರೆಯಾದವು. ಆ ಬಳಿಕ ಉಳಿದ ತೆಂಕು ಕವಲಿನ ಭಾಷೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಯಾವ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಈ ತೆಂಕು ಕವಲಿನ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾಷೆ ಮೊದಲು ಬೇರೆಯಾಯಿತು;ಯಾವುದು ಅನಂತರ ಬೇರೆಯಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ರಚನೆಯಾದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ತೆಂಕು ಕವಲಿನ ಭಾಷೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ತಮಿಳಿನಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬೇಕೆಂತಲೇ ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. ಮೂಲಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗಳು ಕವಲೊಡೆಯುವುದು ತಟಕ್ಕನೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ. ಈ ಕವಲೊಡೆಯುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕವಲೊಡೆದು ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆಗಳು 'ಸಂಪೂರ್ಣ'ವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಭಾಷೆಯ ಒಳನುಡಿ (ಉಪಭಾಷೆ)ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಒಳನುಡಿಯನ್ನಾಡುವ ಜನರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಒಳನುಡಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡೂ ಒಳನುಡಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಆ ಜನಸಮುದಾಯದ ಹಲವರು ಶಕ್ತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. **ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ತಮಿಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ರಚನೆಯಾದವು ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಆ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಇತರ ತೆಂಕು ಕವಲಿನ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳ ಮೂಲ ಬರೆಹಗಳು ಎಂದೂ ವಾದಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೇ?** ಇದು ಕೇವಲ ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ಈಗ ನಮಗೆ ಲಭಿಸಿರುವ ಶಾಬ್ದಿಕ ಆಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ರಚನೆಯಾದವು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ರಚನೆಯಾದ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುತ್ತಿವೆ. 9ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ಸಂಕಲನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡವು ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಲಾಗಿದೆ. (ಪು. 21) ಈ ನಡುವಣ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪಗಳು ಹೆಚ್ಚು ತಮಿಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವಂತೆ ಬದಲಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಳೆಯ ತಮಿಳಿನ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು

ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಎಷ್ಟೋ ಪದಗಳು ಈಗಿನ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಪದಗಳು ತೆಂಕು ಕವಲಿನ ದ್ರಾವಿಡ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಭೂಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದವು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ತಮಿಳಗಂನಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದ ಭೂಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತಮಿಳಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ವಾದಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟ. ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲಾಗಿರುವಂತೆ ಶಂಗಂ ಬರಹಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಹೊತ್ತಿಗಂತೂ ತಮಿಳು ಮತ್ತು ಮಲೆಯಾಳಂಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಾಗಿ ಒಡೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ತಮಿಳಗಂನಿಂದ 'ಹೊರಗಿರುವ' ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಜನರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನುಡಿಗಳನ್ನು 'ಅಶುದ್ಧ' (ನೆಡುಮೊಳಿ) ನುಡಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಈ ಅಶುದ್ಧ ನುಡಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಭೂಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಾದರೂ ತಮಿಳಿನಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ತೆಂಕು ಕವಲಿನ ದ್ರಾವಿಡ ನುಡಿಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಲಿಪಿ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ತಮಿಳಗಂ ಬ್ರಾಹ್ಮಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋದದ್ದು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಿಯೆಂಬ ಲಿಪಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಈಗಾಗಲೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಈ ಲಿಪಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮೀ ಲಿಪಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಹೆಸರಿಸಿ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕೋ ಬೇಡವೋ ಎಂಬುದು ವಾದದ ವಿಷಯ. ಅದು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ. ಆದರೆ ತಮಿಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಶಾಸನ ಬರೆಹಗಳು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಆ ಶಾಸನಗಳು ಬಹು ದೀರ್ಘ ರಚನೆಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಅಕ್ಷರಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಮಿತಗೊಂಡಿದ್ದವು. 'ಸುದೀರ್ಘ ಶಾಸನವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಂಗಳಂ ಶಾಸನ 56 ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಮಿಕ್ಕಿಲ್ಲ'(ಪು.89) ಕ್ರಿ.ಶ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಂದರೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳ ರಚನೆಯ ಅವಧಿ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ತಮಿಳಗಂ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಯಾದ (ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನವರಾದ) ಕಳಭ್ರರ ವಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅನಂತರ ಅವರು ರೂಢಿಗೆ ತಂದ ವಟ್ಟೆಳತ್ತು ಲಿಪಿ ಮತ್ತು ಆ ಬಳಿಕ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಗ್ರಂಥ ಲಿಪಿಯ ಬಳಕೆ– ಈ ಬದಲಾವಣೆಯು ನಡೆದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಬಹು ದೀರ್ಘವಾದ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಇದರಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಶಂಗಂ ಬರೆಹಗಳು ರಚನೆಯಾದ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳಿಗೆ ಬರೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ಲಿಪಿಯಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಆ ಕಾಲಾವಧಿಯ ರಚನೆಗಳು ಬಾಯ್ದೆರೆಯ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೊಸ ವಿಚಾರವೆಂದು ತೋರದಿದ್ದರೂ ಈ ಬಾಯ್ದೆರೆಯ ರಚನೆಗಳು ಲಿಪಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾತಿ ಪಡೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೇ ತಮ್ಮ ಬಾಯ್ದೆರೆಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಬದಲಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಸೃಜನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಗತಿ: 1956–1981

1956ರ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣಕ್ಕೂ, ಆ ಮುಂದಿನ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಸೃಜನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಗತಿಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ. ಏಕೀಕರಣಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದ ನೆಲದಲ್ಲಿ, ಅದು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಈ ಶತಮಾನದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಡೆಬಿಡದೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. 1956ರಲ್ಲಿ ಯೋಜಿತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ರಜತ ವರ್ಷದ ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ('ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ') ನೋಡಿದರೆ, ಆವರೆಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಏಕೀಕರಣವಾಗಬೇಕೆಂಬ ತುಡಿತವು ಆಗಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಿಗೂ ವಸ್ತುವಾದದ್ದನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಏಕೀಕರಣದ ಅನಂತರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸೃಜನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಾದ ಮಾತು. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೂ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಆಚೀಚಿನ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಮಾತುಗಳು ಯಾವ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಾರವು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಮೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಕಟವಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಂತೂ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳವಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಸಮೀಕ್ಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಗೋಷ್ಠಿ, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳು, ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬೆಳ್ಳಿಹಬ್ಬ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಚಿನ್ನದ ಹಬ್ಬ, ಎಪ್ಪತ್ತನೇ ದಶಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದಂತೂ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ ಆಯಾ ವರ್ಷದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಒಂದು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷೆಯ ವಿಧಾನವೊಂದು ಸುಮಾರಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಂತೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಅವಲೋಕನ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನವೋದಯ, ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗಗಳು, ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಅನಂತರ ಬೆಳೆದ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗ, ಇವು ಮೂರು ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಡಗೂಡಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಇವು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಉಗಮಗೊಂಡಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗವೂ ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕ ನವೋದಯದೊಡನೆ ನಾಡಿನ ವಿವಿಧ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗರಿಗಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧನೆ ಆಗಾಧವಾದುದು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಹೂಡಿದ ಚಳವಳಿಯು ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಮಾತ್ರವಾಗಿರುವಂತೆ ಈಗ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮ ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅದೂ ಕೂಡ ನವೋದಯದ ಸತ್ವ ತೀರಿತೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಚಿಂತನೆಯಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ನವೋದಯ ಮಾರ್ಗ ತನ್ನ ಅದಮ್ಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಜೀವನದ ವಿಸ್ತರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಬರೆಹಗಾರರು, ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕವಾದ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮವು, ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗದಿಂದ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತೀರ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಅಥವಾ ಅತಿರಂಜಿತಗೊಳಿಸಿ ನೋಡುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಕೇಳಿಬಂದಿತ್ತು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಬರೆಹಗಾರರ ಮಾರ್ಗವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ನಿರಾಕರಣೆಗೊಂಡರೂ, ಅವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮ, ಸಂಭಾಷಣಾ ರಚನೆಯ ಬಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ದಿನಗಳವರೆಗೂ ಹಲವು ಬರೆಹಗಾರರಿಗೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಮಾದರಿ ಅನುಕರಣೀಯವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ 1975ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಮಾತು ಬಲವಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಬಲಗೊಂಡು ನಿಂತು, ಆ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮರುಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದರು.ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಣಾಮವೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ದಮನಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರಕಿತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ಹೊಸ ಆಕಾರದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ತುಣುಕಾಗಿ ನೀಡುವ ಯತ್ನ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಣ ಜೀವನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತಿಯು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಸ್ಯೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು. ಇದರಿಂದ ನಿರೂಪಕರಿಗೆ ದೊರಕುವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಮಾತ್ರ ಅಧಿಕೃತವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಇಡೀ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ. ಭಾಷಣ

ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಬರೆಹಗಳು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಉದ್ವೇಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದಾದರೂ, ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಲಕಬಲ್ಲ, ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ.

ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗ ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದೆ. ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪರ ಹಾಗೂ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪಂಥಗಳು ಹಲವು ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಈ ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಖಚಿತತೆ ಗಮನಾರ್ಹ. ಧ್ಯಾನಿತ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕೃತಿಯೊಂದು ಮೂಡುವುದರಿಂದ, ಅದರ ಭಾಷಿಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಿಸುವ ಯತ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಕೃತಿಯು ಭಾವಾನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗುವ ಬದಲು, ಚಿಂತನಾ ತರಂಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುಗರು ಕೃತಿಯು ನೀಡುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ. ಬುದ್ಧಿ, ತರ್ಕಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ದಾಟಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಕೃತಿಯು ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ, ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿತ ಆಲೋಚನಾ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ.

ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗ ಎದುರಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಸುತ್ತಲೂ ನೂರಕ್ಕೆ ಎಪ್ಪತ್ತು ಮಂದಿ ಅಕ್ಷರ ತಿಳಿಯದವರು ಇದ್ದು, ಅಕ್ಷರ ತಿಳಿದವರಲ್ಲೂ ಓದುವ ಹಾಗೂ ಓದುವ ಆಸಕ್ತಿಯ ಜನರು ಕೆಲವಾರು ಸಾವಿರವನ್ನೂ ದಾಟಲಾರದು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸಂವಹನದ ಮಾತು ನಿರರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊಸ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆಗಳು ಹಲವು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗ ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಇದು: ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರವು ಅಗಾಧವಾಗಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಸಾಹಿತಿಯ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಂಗತಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದು ಬಲ್ಲವರಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಲಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಈ ನಿಲುವು ಮುಂದೆ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕೃತಿರಚನೆಯ ಅನಂತರದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವವರು ಹೆಚ್ಚು ನಿರಾಸಕ್ತರಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಎಂದರೆ ಬರೆಹಗಾರ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ರೂಪಣ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸತೊಡಗಿತು. ಇದರಿಂದ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೆ ದೊರೆತ ಅಸೀಮ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಆ ಮಾರ್ಗದ ಮುಂದುವರೆದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬದಲಾದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಬರೆಹಗಾರರೇ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಅವಧಿಯ ಕೊನೆಯ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗೊಂದಲಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವರ್ಗಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು, ಸೃಜನಶೀಲ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಕೃತಿ, ಕೃತಿಕಾರ ಇವರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರರ ಚಿಂತನೆಗಳು (ಚರ್ಚೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳು) ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸಾಧುವಾಗಿವೆ; ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಒಂದೇ ಸಮನೆ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಒಳಗೇ ಬರೆದ ಲೇಖಕರನ್ನು, ಅವರ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೊಂದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮೇಲೆ ಹೀಗೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ನಡೆದ ದಾಳಿಯಿಂದಾಗಿ ಹಲವು ಲೇಖಕರ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವೇ ಕುಗ್ಗಿಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮುಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಲೇಖಕರು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ವಾದಿಸಿ ಟೀಕಿಸುವುದೇ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹ ನಿಲುವು. ಏಕೆಂದರೆ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯ ನಿಲುವು ನಾವು ತಿಳಿಯುವ ಹಾಗೆ ಏಕಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಮುಖಿಯಾದ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿ ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿಂತನೆಗಳಿರುವ ಕೃತಿಯೂ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದೇ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬಾರದೇಕೆ? ಮತ್ತೂ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹೀಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿಂತನೆಗಳ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೊಗ ಚಲನೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು, ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸರಿಯಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಮಾತು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ; ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಹಾಗೂ ಖಂಡಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಅಸಹನೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಬರೆಯುವವರು ಅಳತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೃತಿ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಇಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟುವಂತೆ ನಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರು ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದೇ ನಮಗೆ ನಿರಾಳವನ್ನು ತರುವ ಸಂಗತಿ.

ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಂದೂ ಕಾಣದ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದೆ. ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಕೊಂಚ ಮಾತ್ರ ಈಗ ತಿಳಿಯುತೊಡಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಗತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಲವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಡತೊಡಗಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಮುದ್ರಣ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರ ಆಧುನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ತಮ್ಮ ಜಾಲವನ್ನು ದೊಡ್ಡದಾಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರೇಡಿಯೊ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಂಜನೆ

ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತದೊಳಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮವು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳಲು ಕೂಡ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಈ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ.

ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ತಮ್ಮ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ನೆರವಾದವು. ಆದರೆ ಅದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾದವು. ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಸಂವಹನಶೀಲತೆಯಿಂದ ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ನಿಜ. ಪ್ರಸಾರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ರಂಜನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ವಿಮರ್ಶಾ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬೇಕಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹಲವಾರು ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ಸ್ತರದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬರೆಹಗಾರರ ಅರಿವಿಗೂ ಬರದಂತೆ ಮೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದದ್ದು ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಓದುಗರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ಈಗ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಹುಸಿ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಆಕಾರದ ಸರಳತೆ ಹಾಗೂ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸೌಲಭ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಓದುಗರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಆ ಬಗೆಯ ಓದಿಗೆ ಮರುಳಾದ ಓದುಗರು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೇ ಬಯಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ಬರೆಹಗಾರರು ಅದರಲ್ಲೂ ನವ್ಯ ಪಂಥದವರು, ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಳೊಡನೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದ ಪ್ರಯೋಗ.

ಪತ್ರಿಕೆ, ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರೇಡಿಯೋಗಳು ಪೋಷಿಸಿರುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳು ತಂದೊಡ್ಡಿರುವ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ತಕ್ಕಂತೆ ಕೃತಿರಚನೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವುದು ಒಂದು ಗಣನೀಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಧನೆ

ಕಾವ್ಯ: ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು 1956ರ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿದ್ದುವು. ನವೋದಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಉಗಮವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿತು. ಈ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹಾಗೂ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈಗ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತಾನುಭವದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ರವಾನಿಸುವ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಬಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬಯಸುವಂಥದೇ. ನೇರವಾದ ಭಾವಾನುಭವದ ಹಂತದ ಸಂವಹನವನ್ನು ಅದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಓದು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಮಾದರಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ತೊಡಗಿದರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ತೋರಿದಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಬಹುಮುಖತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಏಕತಾನತೆ ಕಂಡುಬಂದದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡದ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ ಹಾಗೂ ಮಿತ ವಿನ್ಯಾಸದ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಇವಿಷ್ಟಿರುವ ಕಾವ್ಯರೂಪೀ ರಚನೆಗಳು ಮೂಡಿಬರತೊಡಗಿದ್ದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಬಗೆಯೊಡನೆ, ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆದದ್ದು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಈಗಾಗಲೇ ಇದ್ದ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಇತರ ಬಗೆಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಜನತೆಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಲು, ಅವರಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದಾಖಲು ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆಲುದನಿಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಬಯಕೆಯ ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾಣದ ಜನಜೀವನದ ಮುಖಗಳನ್ನು 'ಎಚ್ಚರ'ದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಇದರ ಅಪರಿಚಿತ ಲಯಗಳು, ತಟ್ಟನೆ ಮುಜುಗರವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಮಾತಿನ ವರಸೆಗಳು, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಗದ್ಯದ ಅಂತರವನ್ನು

ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿವೆ. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಆಕಾರವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಕಾಲ ಬಂದಿತೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವನ ಮಂಡನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ರಾಚನಿಕ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವೀಗ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ನಾಟಕ: ಆರನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತಾ ಹೋದವು. ನಾವಿಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರತಕ್ಕವಾಗಿವೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಡನೆ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮುಂದಾಯಿತು. ಓದುನಾಟಕಗಳಷ್ಟಕ್ಕೇ ತೃಪ್ತರಾಗದೆ ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ರಚಿಸಿದರು. ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಬರೆಹಗಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ನಿಲುವುಗಳೂ ಕೂಡ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹೊರಬರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವಣ ಗೆರೆಯನ್ನು ತೊಡೆಯಲು ತಮ್ಮ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಹಲವರು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ಇದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿರಚನೆ ನಡೆಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅದಮ್ಯತೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಂವಹನಶೀಲ ಪ್ರಕಾರದ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಗಮನ ನಾಟಕದತ್ತ ಹೊರಳಿದ್ದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತಿಗಳೇ ಇದ್ದರು.

ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ ಮೊದಲಾದವರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ನೆರವಾಯಿತು. ಸಿಟ್ಟಿನ, ಏಕಾಂಗಿತನದ ನಾಯಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದ. ಇವನ ಚಹರೆಗಳು ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದ್ದುದು ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ. ಅವರಿನ್ನೂ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೆಲೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಹಂತವನ್ನೇ ಮುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೂ ದಾಟಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ನೆಲೆಯ, ಸ್ವಪರೀಕ್ಷಾಲೋಲುಪ ಯುವಕನನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂದೇಹಗಳಿಂದಲೇ ನೋಡಿದರು. ಹೊಸಬಗೆಯ ನಾಟಕ ರಚನೆಯು ಸುಮಾರು ಒಂದು ದಶಕ ಕಳೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಅಂಶಗಳು ರಾಚತೊಡಗಿದವು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ

ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಅವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಗಣನೀಯವಾದ ಸಾಧನೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಕಾಲವನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಿದ್ದಾರಷ್ಟೇ. ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಮೊದಲ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇಂಥದೇ ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಅವುಗಳ ದೃಶ್ಯಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ವರೂಪವಿನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ನಾಟಕಗಳು ಒಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಲಾರವು.

ಏಳನೆಯ ದಶಕದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಸಕ್ತರು ವಿವಿಧ ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೊಸಬರು ಮಾತನಾಡತೊಡಗಿದರು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ದ್ವಂದ್ವವು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಕನ್ನಡ ಜನತೆಯ ಜೀವನದ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಜನರ ನಡುವೆ ಆಡುವ ಬಗೆಯೊಂದು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಾಧನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಈ ನಾಟಕವು ನೇರವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಆಕಾರವನ್ನು ತೋರಬಲ್ಲವು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳು ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ನೋಟಕರಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನಾದ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ.

ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ದೃಶ್ಯಾನುಭವವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಲವಾಗುತ್ತಿದೆ (ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಅಂತಹ ಹೊಸ ವಿಚಾರವೇನೂ ಅಲ್ಲ). ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಬದಲು ಪ್ರಕಟಿತ ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಿ

ಬರೆದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮೂಲಕೃತಿ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯರೂಪಗಳು ಜೀರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇದೇನೂ ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಸಣ್ಣಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಬರೆವಣಿಗೆ ಬಲ್ಲವರೆಲ್ಲರೂ ಕಥೆ ಬರೆಯಬಹುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಯಿತಷ್ಟೆ.

ನವೋದಯ ಮಾರ್ಗದ ಕಥನಕ್ರಮ ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ನವ್ಯಮಾರ್ಗದವರಿಂದ ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆ ಬಗೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿನ್ನೂ ತೀರಿಲ್ಲವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಆ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಈಚಿನ ಲೇಖಕರು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಣ್ಣ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿದರು. ಕಥೆಗೂ ಕಥೆಗಾರರಿಗೂ ನಡುವೆ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗೋಡೆಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಸಂಘರ್ಷದ ನೈತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸ್ವಂತದ್ದೆಂಬಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸತೊಡಗಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಯಾವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕುರಿತಾದರೂ ಕಥೆ ಬರೆಯಬಹುದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಕೈಬಿಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ನೆನಪು, ಅನುಭವಗಳ ಅಧಿಕೃತ ಪುನರಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ (ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ) ಅವುಗಳು ಜೀವನದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಎಂದರೆ ನವ್ಯಕತೆಗಾರರು ಜೀವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಸ್ತರ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಬದ್ಧ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ವಾಸ್ತವವು ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದರೂ, ಅದೇ ಅಧಿಕೃತವೆಂಬ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ನವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಕಥೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಸಾಧನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಣನೀಯವಾದರೂ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದಯವಾದವು. ಕಥೆಗಾರರು ತಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬದ್ಧರಾಗಿ, ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವು ಮಿತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿಂತನೆಯೂ ಮಂಡಿತವಾಯಿತು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

1. ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಣ್ಣಕತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮತೊಡಗಿದೆ. ಬಹುಮಂದಿ ಕಥೆಗಾರರಿಗೆ ಇದು ಸರಳಗೊಳಿಸಿದ ಹಾದಿಯಾಗಿ ತೋರಿದೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಹಾಗೆ ಹುಸಿ ಅಧಿಕೃತ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಇಂಥ ಕತೆಗಾರರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕವೆನಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲಕ ಲೋಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ವಸ್ತುವಿನ ಆಂತರಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅದರ ಜೀವಂತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಕಥೆಗಾರರು ಚಿತ್ರಿಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನ ಬದಲಾವಣೆ ಇಂಥ ಕಥೆಗಾರರಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

2. ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆ: ನವ್ಯಕಥೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಕಥೆಗಾರರು ಯೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕೇವಲ ಸ್ವಂತವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಿತಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕನ್ನು, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಈ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣಕತೆಗೆ ಹೊಸ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಮಾರ್ಗದ ಕೆಲವು ಬರೆಹಗಾರರು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಗಾಧವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರ ಕಥೆಗಳ ವಿಸ್ತರಣಗೊಂಡ ರೂಪಗಳಂತೆ ತೋರುವ ಈ ಕೃತಿಗಳು. ಮತ್ತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲುಗಳಾಗಲು ಯತ್ನ ನಡೆಸಿವೆ. ಇದು ಸಾಧನೆ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಕಾದಂಬರಿಯಂಥ ಶಕ್ತ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಬೀಸನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ ತೀರಾ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿದೆ. ತಮಗೆ ತಾವು ಈ ಕೃತಿಗಳು ಯೋಗ್ಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆಯಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿವೆ. ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ನಾಯಕನಿಗೂ ಅವನ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ವಿವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಆಶೋತ್ತರಗಳಿಗೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ

ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬದಲಸ್ಸುಂಟು ಮಾಡಲು ಯೋಚಿಸುವ, ಕಲಿತ ನಾಯಕನನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ ಬಹುಪಾಲು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ ರೂಪಿಸಿದ ಮಾದರಿಗಳು ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಿಸಿರುವ ಸಡಿಲ ಬಂಧಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲಕ ಜೀವನದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ನವೋದಯ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿವೆ. ತಲೆಮಾರುಗಳನ್ನು ದಾಟಿಯೂ ಓದುಗರನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಮುದಾಯದ ಕಲಾನುಭವದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ನಿಕಟವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಈಗ ಪ್ರಬಲವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಹಂತದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳು:

ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಚಯದ ಮೂಲಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಎದುರಿಸಿದ ಸವಾಲು ಮತ್ತು ಪಡೆದ ಹೊಸ ದಾರಿಗಳ ಅರಿವಾಗುವುದು. ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ (ಅಸಾಹಿತ್ಯಕವಲ್ಲ) ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ, ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವಕ್ಕೇನೂ ಕುಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಪೂರಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಎದುರಾಳಿ ಎಂಬಂತೆ ನಿಂತಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

1. **ಶೂದ್ರ–ಬ್ರಾಹ್ಮಣ:** ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಳೆದ ಆರೇಳು ದಶಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಿಗೆ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ–ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ'ವೆಂಬ ಅಂಶವೊಂದು ಹಲವಾರು ನಿರ್ಣಾಯಕ ತಿರುವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುವುದು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಸೃಜನಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲವಾದರೂ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ಮಾನವತಾವಾದ ಮತ್ತು ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷತೆಗಳನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ, ಚಿಂತನೆಗೆ ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ

ಕೃತಿಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಕಾರರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣಿಗೂ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದವು. ಅತ್ಯಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕನೆಲೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗದೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಈ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮೂಡಿದವು.

ಮೊದಮೊದಲು, ಆರನೇ ದಶಕದ ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣಿಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮೂರ್ತ, ಅಧಿಕೃತ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ನಿಕಟತೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೂ, ಅಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದ ದೊರೆತ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೂ ಇಟ್ಟು ನೋಡಲಾಯಿತು. ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿನ ಗತಿತರ್ಕವಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳೂ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವವೊಂದನ್ನು ಹೊಸ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಯತ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬಳಸಲಾದ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಇದ್ದ ಇತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗದೇ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಸ್ತರಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಬಂದ ಲೇಖಕರ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವರ ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ವಾದ ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು, ಕೃತಿಕಾರರ ಪಾರಂಪರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಶೋಧನೆಯತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿ ವಿವರಣೆ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದವು. ನವೋದಯದ ಕೃತಿಕಾರರು ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದರು. ಈ ಚರ್ಚೆಯ ನೆಲೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆ, ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಅನುಭವದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಿಯಂತ್ರಣ ಬಿಂದುಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಆಳವಾದ ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿವೆ. ಕೃತಿ ಸಮರ್ಥನೆ ಹಾಗೂ ಖಂಡನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಸಾಕಷ್ಟು ಗಮನ ಹರಿಯದೇ ಹೋದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶ್ರೇಣೀಕರಣದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವುದಕ್ಕೂ ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುವ ವರ್ಗೀಕರಣ. ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಧ್ಯಾನಿತ. ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕರ ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಾಗ ಉಂಟಾದ ಕೃತಿ ಧ್ಯಾನಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯದ್ದು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಇದು ಸೂಕ್ತ ಅವಕಾಶವಲ್ಲ. ಒಂದು ಅಂಶದೊಡನೆ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಶೂದ್ರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲು ಮೊದಲಾಗಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ದಶಕ ಕಳೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಚಿಂತನೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ

ಮೂಡಿ ಬಂತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರೀಕರಣದ ಗಾಢವಾದ ವಿವರಗಳು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ 'ದಲಿತ' ಎಂಬ, ಶೂದ್ರ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣವಲ್ಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮೊದಲಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ಅತ್ಯಂತ ದೀನಸ್ಥಿತಿಯ ಸ್ತರದಿಂದ ಬಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಡನೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚಿಸಿದ ಹಲವರಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯದ ಒತ್ತಾಯಗಳು ದಿನನಿತ್ಯದ ವಿವರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಳು ಮೂಡಿಬಂದವು. ಈ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಷ್ಟು: ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸಿದ ಪ್ರೇರಣೆ ಬರೆಹಗಾರರ ಎಚ್ಚರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರಕಿದ್ದು. ಆದರೆ ಈ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೊದಮೊದಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರರಿಗೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬರದಂತೆ ಹೊರಬರುವ ವೈರುಧ್ಯ ಪ್ರಕಟನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು.

2. **ದಲಿತ–ಬಂಡಾಯ:** ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯದ, ಸಮಾಜದ ಕೆಳಸ್ತರದ ದನಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದ ಲೇಖಕರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾರರು ಎಂಬ ವಾದವೊಂದು ಕಳೆದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆ ತನ್ನ ವರ್ಗ ಇಲ್ಲವೇ ವರ್ಣದ್ದಲ್ಲದ ಅನುಭವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕೃತತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಮುಂದುವರೆದು ಹೀಗೆ ಕೆಳಸ್ತರದ ದನಿಗಳನ್ನು ದಲಿತರೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಕೇವಲ ಆ ಸ್ತರವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದೂ ವಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಾದವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಿಲ್ಲ. ತಾವು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಒಬ್ಬಂಟಿತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸತ್ಯವಷ್ಟೆ. ಇದೇನೆ ಇರಲಿ; ಈ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳು ಮಾತ್ರ ನಿಚ್ಚಳಗೊಳಿಸಬಲ್ಲವು.

ಅನುಬಂಧ : ಮಹಿಳಾ ಬರೆಹಗಾರರು

ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಗಂಡಸರು, ಹೆಂಗಸರು ಎಂದು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೂ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮಹಿಳೆಯರ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಇರಿಸಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಅವರ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲೆಂದು ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕಳೆದ ಒಂದೂವರೆ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬರೆಹಗಾರ್ತಿಯರು ಕಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೃಷಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಹಿಳಾ ಜಗತ್ತಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಕೂಡ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತ ಜೀವನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಬರೆಹಗಾರ್ತಿಯರು ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೂ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಆರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಒಂದೆರಡು ವಿನಾಯಿತಿಗಳಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯ) ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಜೀವನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬರೆಯುವ ಮಹಿಳೆಯರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೌಲ್ಯ ದ್ವಂದ್ವ ಆ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಶೋಷಿತಳಾದ' ಮಹಿಳೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಜಗತ್ತು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಶೋಧಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ದಾಖಲಾಗಿಲ್ಲ. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮಹಿಳೆಯರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅವರ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇರುವ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಆತಂಕಗಳು ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದೇ ಆಗಿರುವುದಾದರೆ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರು ರಚಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಕೊನೆಯ ಮಾತು: ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಯಾವ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಇದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗವೆಂಬುದು ಇರಲಾರದೆಂಬುದೇ ಈ ಸಮೀಕ್ಷಕನ ನಿಲುವು.

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳು

ಇಂಥದೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸಲು ಬೇಕಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೊದಲು ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಏಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮೇಳವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಉದಾ.ಗೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದವನ್ನು, ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಧಾನವಿರಲಿ, ಗೌಣವಾಗಿಯೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಇಬ್ಬಂದಿತನಕ್ಕೆ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಓದುವ' ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಕಾರಣಗಳು ಅಡಗಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಮಾಜದ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಇದು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತದೆ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶರೀರವೂ ಭಾಷೆಯೇ. ಈ ಸಾಮ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮೂಡುವುದು. ಇದು ನಿಜವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಗೆ ದಾಟುತ್ತೇವೆ. ಅದೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಎಂಬುದು ಕೃತಿ ಜನ್ಯವೋ ಅಥವಾ ಓದುಗರ ಪ್ರಕ್ಷೇಪವೋ ಎಂಬುದು. ಎಂದರೆ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ನಂಬುವುದು ಒಂದು ಪಕ್ಷ, ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಷ. ಈ ಮುಂದಿನ ನನ್ನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷದ ಅನುಯಾಯಿ.

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವೆಂದರೆ 'ಅನ್ವೇಷಣೆ'. ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ರಮ ಎದುರಿಸಿದ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಂದಾಗಿ ಬರೆಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ನವೋದಯ ಪೂರ್ವದ 'ನವಭಕ್ತಿಪಂಥ'ದ ಹಾಡುಗಾರರ ಹಳವಂಡ, ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಗಳು, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನವೋದಯ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇವರು ಸಮುದಾಯದ ಮುಖವಾಣಿಗಳಾಗುವುದು ತಮಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು, ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊರಗಿನವರಾಗಿ ನೋಡುವ ವಿಶೇಷ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದು ಅವರಿಗೆ ಲಭಿಸಿತು. ಇದನ್ನೇ ನಾನು 'ಅನ್ವೇಷಣೆ' ಎಂದು ಹೇಳಹೊರಟದ್ದು. ಈ ಹೊರಗಿನವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒದಗಿದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ಹಲವು: ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಭವಿಸಿದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಭವ ಗ್ರಹಿಕೆ

ಹಾಗೂ ಮಂಡನೆಗೆ ಹೊರಟ ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಬರೆಹಗಾರರು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಖಿನ್ನೋದ್ಯಮಿಗಳೇ ಸರಿ. ಇಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಈ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನೆರವಾಗುವುದೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿರುವುದು.

ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಮೂಲಕ ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯ ಸಾಧುತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಮಾಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾರಂತ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಥನಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನೇ ಇರಲಿ. ಅವರ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ಇಬ್ಬರ ಕಥನಗಳೂ ವರ್ತಮಾನ ಸಂಬದ್ಧ, ಹಾಗೂ ಅತೀತ ವಿರೋಧಿಗಳು. ಈ ಚೌಕಟ್ಟು ಆ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಶೋಧದೆಡೆಗೆ ಒಂದು ತುಯ್ತವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟದೆ. ಈ ತರ್ಕಸರಣಿ ಹೀಗೆ: ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಂದರೆ ಸದ್ಯದ ಅವಸ್ಥೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ: ಸದ್ಯದ ಅವಸ್ಥೆಯೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಎಂದರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಕಾರಂತರಿಗೆ 'ಮನುಷ್ಯ'ನೇ ಅವರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಸಾಧನ ಹಾಗೂ ಗುರಿ. ಈ ಮನುಷ್ಯನ ತಿರುಳು ಮಾತ್ರ ಕಾಲದೇಶ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ: ಶೋಧಿಸಿದಷ್ಟೂ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಮೀರಿ ಉಳಿಯುವಷ್ಟು ಅನೂಹ್ಯ, ಗಾಢ. ಕಥನಗಳಿಗೂ ಕಥನಗಳ ಉದ್ದೇಶಿತ ಗುರಿಗೂ ಇರುವ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಕೊನೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಧಾರಣಾಕೇಂದ್ರಗಳ ಶೋಧವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗ ಶೋಧನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜೀವನದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಹೊರಡುವ ಯತ್ನ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿರಲು ಅವರ ಅನುಸರಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರ ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಆಯ್ದ ಪರಿಸರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಗರೀಯ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಾಗೂ ನಗರೀಯಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಚಲನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥನಗಳು ಮುಖ್ಯನೆಲೆಗೆ ತರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಚಿಕ್ಕವ್ವ'ದಂಥ ಕತೆಯಲ್ಲಿ 'ಶೇಷಮ್ಮ'ದಂಥ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿದ್ದಾರೆಯಾದರೂ ಅವರ ಕಥನಗಳ ಮುಖ್ಯ ಶ್ರುತಿ, ಹೊರನಿಂತು ನೋಡಿದ, ಕಾಲದೇಶಗಳ ಆಯಾಮ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥಾನಕಗಳ ಮಾನವೀಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮಹತ್ವ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಆ ಕಥಾನಕಗಳು ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರಗತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು, ಮಂಡಿಸಲು ನಿರಾಸಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತೆನ್ನಬೇಕು.

ಕಾರಂತರ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ನಿಜವಾಗುವ (ಅಥವಾ ಸುಳ್ಳಾಗುವ) ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನವನ ಹುಡುಕಾಟವಿದೆ. ಈ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನವನ ಚಹರೆಗಳು ಬಗೆ ಬಗೆಯಾಗಿವೆ. ಕಾರಂತರ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಸದ್ಯ ವರ್ತಮಾನವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದರೆ ಅಂಥಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಘಟನೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೇ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ಕಥಾನಕಗಳ ನಿಜಕಾಲ ಹಾಗೂ ದೇಶ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಏಕಾಸವಾಗುತ್ತ ಹೋದಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕಾರಂತರ

ಕಥಾನಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗಲೆಲ್ಲ ಏಕೆ ಉದ್ವಿಗ್ನವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಕಾರಂತರು, ಮಾಸ್ತಿಯವರಂತೆ ನಿರಾಸಕ್ತರಾಗಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನವನ ಮುನ್ನೋಟಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ಇಬ್ಬರು ಲೇಖಕರು ಹೊರತೆಗೆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಡೆ ದೂರ ಚಾಚುಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಈ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಅನುಕ್ತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ನೆಲದ ಮೋಹ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಲಚ್ಚ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಖಳನಂತೆ ಕಂಡರೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಹಾಗೂ ಗತಿಶೀಲ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಹಲವು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಲು ಸಮಾಧಾನದ ಒಳಗೆ ಭಗ್ನ ಬದುಕಿನ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಕಥಕನಿಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಬೇರೆಯೇ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಈ ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಈ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಚಿಪ್ಪು ತೋರಿಕೆಯದ್ದು. ಅವರ ನಿಜರೂಪಗಳು ಚಲನಶೀಲ. ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳುಳ್ಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಹೊರಗಿಟ್ಟುದೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಬೇಕು.

ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕವಿ ತನ್ನ ಸಮುದಾಯದ ಮುಖವಾಣಿಯಾಗಲಾರದ ಸಂದಿಗ್ಧದಲ್ಲಿರುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಈಗ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಪಾತ್ರ ಎಂಥದ್ದು ಎಂಬುದು ಅಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಕವಿಗಳ ಎದುರಿನ ಸವಾಲು. ಕಥಾನಕಗಳ ವರ್ತಮಾನ ಸಂಬದ್ಧತೆ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಲಗತ್ತಾದುದಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ನಿತ್ಯದ ರೂಢಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಸೌಲಭ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ, ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆದ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು ಹಾಗೂ ಪುತಿನ ಉತ್-ತರ ವಾಸ್ತವದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು. ಈ ರಚಿತ ಉತ್-ತರ ವಾಸ್ತವ ವರ್ತಮಾನದ ಪುನಾರಚನೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ದೇಶಪ್ರೇಮ ಕುರಿತು, ಇಲ್ಲಿ ಮೌಢ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು, ಮತ್ತೆಲ್ಲೋ ಶೋಷಣೆ ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳು ನಮಗೆ ಅಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ರಚನೆಗಳಾಗಿ ಈಗ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇಂಥ ಬಹಿರಂಗ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಇರದ ಕವಿತೆಗಳು ಒಳಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕವಿಯ ಎಚ್ಚರದ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲವಾಗಲೀ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಬದ್ಧತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಲೀ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಶ್ರಾವಣ ಗೀತೆಗಳು, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಹಲವು ಸೂರ್ಯೋದಯ ಗೀತೆಗಳು, ಪುತಿನ ಅವರ ಯದುಗಿರಿಯ ಗೀತೆಗಳು ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಇಂಥ ಗೀತೆಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವ ಜೀವನವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಆಯಾ ಕವಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಕಟ್ಟಿದ ಈ ಉತ್-ತರ ವಾಸ್ತವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸದೆ ಅದರ ಒಡಲಿನ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆಯಾಗಿ, ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆತಿದೆ.

ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು, ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ವಲಯ, ಕೃತಿಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಇಂಥ ಯತ್ನಗಳ ಹಿಂದೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಮಂಡನೆಯಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ತಕ್ಕ ಪರಿಕರಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕೃತಿಬಾಹಿರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಸಿದ್ಧಯಾದಿಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಯಾದಿಯೊಡನೆ ಕೃತಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಾಳೆ ನೋಡಿ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಾಕ್ರಮಗಳು ಹೊರಹಾಕುವ ನಿರ್ಣಯಗಳೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಲಸರಿದಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಏನನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇದರಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಶೂದ್ರ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೀಗೆ ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಲು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ವೈದಿಕ ಅವೈದಿಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲಯದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇವೆರಡೂ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯಾವರ್ತಕಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. 'ವೈದಿಕ'ವೆಂಬುದನ್ನು ಪರಂಪರೆ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಮೇಲ್ಮುಖ ಚಲನೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಳಹಳಿಕೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ, 'ಅವೈದಿಕ' ವೆಂಬುದು ಪ್ರಗತಿ, ಸಾರೂಪ್ಯ, ಬಂಧರಾಹಿತ್ಯ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಮ್ಯ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡೇ ತೋರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿ 'ವೈದಿಕ' ಎಂಬುದು ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯಾಗಿ. 'ಅವೈದಿಕ' ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಭಂಜಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆಯೋ, ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುವು; ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವೇ ಇರದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಈ ದ್ವಂದ್ವಮಾನತೆ ಅವುಗಳ ದೋಷವಲ್ಲ. ಮೇಲುನೋಟವಲ್ಲಿ ಪುತಿನ ಭಾಗವತ ಧರ್ಮದ ಪುನರುತ್ಥಾನಕರಾಗಿ. ಕುವೆಂಪು ಮೇಲ್ಮುಖ ಚಲನೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾಗಿ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅಪ್ರತಿಮ ಕನಸುಣಿಯಾಗಿ. ಮಾಸ್ತಿ ಶುದ್ಧತೆಯ ಬೆಂಬಲಿಗರಾಗಿ. ಕಾರಂತ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವು ಆಯಾ ಲೇಖಕರ ನಿಜವಾದ ಚಹರೆಗಳಲ್ಲ. ಅವು. ನವೋದಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ಇರಿಸಿ ನೋಡಿ ನಾವು ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ಇಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಒಳಗಿನಿಂದ ಕಂಡಾಗ ಆ ಸಮೃದ್ಧ ಜಗತ್ತು ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡ ನೆರವಾಗಬಲ್ಲವು. ಅಂಥ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮಗಿತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದರಿಂದಲೇ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುವುದು.

ಧರ್ಮ ನಿರಪೇಕ್ಷತೆ, ಮಾನವತಾವಾದ, ಆದರ್ಶವಾದ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪ್ರಿಯತೆ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕರ್ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರು ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಸರ ಬದ್ಧ, ಕಾಲನಿಷ್ಠ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವರಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಈ ಇಂಥ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜತೆಗಿನ ಸಂವಾದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ.

ಸಾಹಿತಿಗಳು ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯಿಂದ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೋ ಅಥವಾ ಇಂಥ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಗಟಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ ಅವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಅನುಭವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೋ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಮೊದಲ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದವರೇ ನಮ್ಮ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೇಖಕರು. ಎರಡನೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗೌಣಗೊಳಿಸಿದವರು. ಇದು ಏಕೆ ಹೀಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು, ಅದರ ಆಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥಿತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕಾಣ್ಕೆಗೆ ತೊಡಗುವವರು ಸೃಜಿಸುವ ಲೋಕ, ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ, ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತವಾಗದೆ ಹುಡುಕಾಟದ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಇದು ತಾನೇ!

ಕೊನೆಗೆ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕಂಡರಣೆಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತಿಯ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ

ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಾವು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕಾದಂಬರಿಯಿಂದ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನೋ. ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೋ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆಯಷ್ಟೆ. ಹೀಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದಾಗ ತರ್ಕಸರಿಯಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಲಕ್ಷ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ಉದಾಹರಣೆ ತಪ್ಪಾಗಿರುವ. ಎಂದರೆ ತಕ್ಕದಲ್ಲದೇ ಹೋಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಈಗ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪನವರ 'ದಾಟು' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ನಿಲುವುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಆ ಕೃತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಘಟನೆ ಹೀಗಿದೆ. ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ ಎನ್ನುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಮುದಿನಿಯೆಂಬ ಗರ್ಭಿಣಿ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಶಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಪಡೆದ ವಂಶ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಯದೇ ಹೋಗಲಿ ಎಂಬುದೇ ಆ ಶಾಪದ ತಿರುಳು. ಕುಮುದಿನಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಸೊಸೆಯಾಗಿದ್ದ ಮೇಲುಗಿರಿಗೌಡರ ವಂಶ ಬೆಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕೂಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ ನೀಡುವ ಶಾಪ ಫಲಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಸಾರುವ ಯತ್ನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು. ಇದೊಂದು ಪ್ರತಿಗಾಮೀ ಧೋರಣೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಕೆಲವರು ಶಾಪದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕುಮುದಿನಿ ಸತ್ತಳೆನ್ನಲಾಗದು. ಅದು ಕಾಕತಾಳೀಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಘಟನೆಯ ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿಗಾಮೀ ಧೋರಣೆಯಿದೆಯೆನ್ನುವವರು ತಾವೇ ಒಂದು ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಗೆಲುವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೆನ್ನುವಾಗ ಅವರ ನೆಲೆಯಾವುದು? ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ತಾನೇ? ಹಾಗಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಕಾದಂಬರಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದರೆ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ವಾದಿಸಲು ಹೊರಟಿದೆಯೆಂದಾಯ್ತು. ಎಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಈ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಗಾಮೀ ಧೋರಣೆಯಿರದೆ ತರ್ಕಹೀನತೆಯಿದೆ: ಅದೇ ದೋಷವೆಂದಾಯ್ತು.

ಪ್ರತಿಗಾಮೀಧೋರಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಸುಳ್ಳು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜಮೀನುದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ಪ್ರತಿಗಾಮೀ ನಿಲುವಾಗಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಇರುವುದನ್ನು, ಇರಬೇಕಾದುದರ ವಿರುದ್ಧ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಗೆಲುವು ಎಂಬುದೇ ಬುಡವಿಲ್ಲದ, ಎಂದರೆ ಶಾಪ ಫಲಿಸುವುದೆಂಬ, ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮಾತು. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಕಾದಂಬರಿ 'ಸುಳ್ಳು' ಹೇಳುತ್ತಿದೆಯೆಂದಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು 'ತಪ್ಪು' ಹೇಳುತ್ತಿದೆಯೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈಗ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಈ ಘಟನೆಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇಳುತ್ತದೆ. ಅರೆಹುಚ್ಚ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯ ಶಾಪಕೊಟ್ಟರೆ ಅದು ಅವನ ಒಳತೋಟಿಯ ಪರಿಣಾಮ. ಕುಮುದಿನಿ ಸತ್ತದ್ದು ಅವಳ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಅರೆಹುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಲಪ್ರಳಯದ ಮಾತನ್ನವನು ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಿನಿಜಲಪ್ರಳಯವೇ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಂದಮೇಲೆ ಈಗ ಹೇಳಿದ ಶಾಪದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇಡುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ಈ ವಾದಕ್ಕೂ ಕೂಡ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗದೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಫಲವೆಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತದೆ; ಹಾಗೆಂದು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ವಿಮರ್ಶೆ ಭಾವಿಸಿದರೆ ಅದು ವಿಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗ ವಿವಾದದ ಎರಡನೆಯ ಮುಖವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಕತಾಳೀಯವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಕೂಡ ಸರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಾದದಿಂದ ಕೃತಿಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಚಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ನಾವೀಗ ನೋಡಿದ 'ದಾಟು'ವಿನ ಘಟನೆಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಕತಾಳೀಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಜಾರಿಕೆಯ ಮಾತೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಈಗ ನೋಡಬಹುದು.

ಶ್ರೀ ಭೈರಪ್ಪನವರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾದಂಬರಿ 'ವಂಶವೃಕ್ಷ'ದಿಂದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶ್ರೋತ್ರೀಯರ ವಂಶದ ಸೊಸೆ ಕಾತ್ಯಾಯಿನಿ ರಾಜಾರಾಯನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದಾಗ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಶ್ರೋತ್ರಿಗಳು 'ಒಂದು ವಂಶದ ಕುಡಿಯನ್ನು ಅರಳಿಸಿದ ಕೊಂಬೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಂಶದ ಕುಡಿಯನ್ನು ಅರಳಿಸಲಾರದು' ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಕಾತ್ಯಾಯನಿಗೆ ಸಾಲಾಗಿ ಗರ್ಭಪಾತಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಘಟನೆ ಪ್ರತಿಗಾಮೀ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೋತ್ರಿಗಳು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಕಾತ್ಯಾಯಿನಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿವೆ. ಕಾತ್ಯಾಯಿನಿಯ ಗೆಲುವು ಎಂದರೆ ಶ್ರೋತ್ರೀಯರ ಮಾತಿನ ಸೋಲು ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಟ್ಟು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೆ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕಾತ್ಯಾಯಿನಿಯನ್ನು ದುರ್ಬಲಳನ್ನಾಗಿಸಿ ಶ್ರೋತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಲು ಆಕೆಗಿದ್ದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ 'ದಾಟು'ವಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಮುದಿನಿಯನ್ನು ದುರ್ಬಲಳನ್ನಾಗಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದರೂ, ಆಕೆ ಸಬಲಳಾಗುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತರಬಹುದಾದರೂ, ಅದರ ಧೋರಣೆಯ ಮೇಲೇನೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನ 'ಶಾಪ' ವೈಯಕ್ತಿಕ ಒಳತೋಟಿಯ ಪರಿಣಾಮವಷ್ಟೇ. ಶ್ರೋತ್ರೀಯರ ಮಾತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಪ್ರತಿಗಾಮೀ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ವಂಶವೃಕ್ಷದ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಹೇಗೆ? ಶ್ರೋತ್ರೀಯರ ಮಾತು ತೀರ ಸರಳೀಕೃತಗೊಂಡದ್ದಾಗಿದೆ. ಎರಡನೇ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಹೆಂಗಸು ತನ್ನ ಎರಡನೆಯ ಗಂಡನಿಂದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಲೂ ಬಹುದು; ಪಡೆಯದೇ ಇರಲೂ ಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯದೇ ಇರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತ್ರೀಯರ ಮಾತುಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಎಂದಮೇಲೆ ತಪ್ಪು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದಂತಾಯಿತಷ್ಟೆ.

ಕಾತ್ಯಾಯಿನಿಯ ಗರ್ಭಪಾತಗಳಿಗೂ ಶ್ರೋತ್ರೀಯರ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕಾಕತಾಳೀಯವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಅಪಾಯಕಾರಿ. ಕೃತಿಯ ಯಾವುದೇ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಯೋಜಿತ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಧೋರಣೆಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವಾಗ ಆ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಕಾಕತಾಳೀಯವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಸಂಗತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ : ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜರಗಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ವಿಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು 'ದಾಟು' ಮತ್ತು 'ವಂಶವೃಕ್ಷ'ಗಳಿಂದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶನ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ಧೋರಣೆಗಳೇ ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಧೋರಣೆಯೆಂದೂ ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಪಲ್ಲಟಗಳು

ನಿಸರ್ಗವು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬ ಗೃಹೀತ ಈ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ನಿಸರ್ಗ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಎಂಥದು? ಈ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಯಾವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು? ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಈ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ಯಾವುದು? ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಇಡೀ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎಳೆದು ತರುವುದು ಹೇಗೆ? ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ನಿನ್ನೆಯ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಚಿತ್ತಾಲರು ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯದ ಸೂಚನೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಿಂತ ಅದರ ಸಾಧುತ್ವ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿರುವ ಅನನ್ಯತೆ ಅದರ ಗುಣಲಕ್ಷಣವೇ ಹೊರತು ಮೌಲ್ಯವಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಹನವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆ ಶ್ರೀ ಚಿತ್ತಾಲರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆಂದು ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ನಿಸರ್ಗ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಟ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರ ಇವೆಲ್ಲ 'ನಿಸರ್ಗ'ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ' ಎಂದೆನಷ್ಟೇ. ಬಹುಶಃ ಈ ಶತಮಾನ ಎದುರಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ಗಹನವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈ 'ಹೊರತು ಪಡಿಸುವಿಕೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತೇ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರು ಹೊರತಾಗಿರುವುದು. ತೋರಿಕೆಯೋ, ಸತ್ಯವೋ, ಅಭಾಸವೋ? ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ದೇಹ, ಪ್ರಾಣ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರು ನಿಸರ್ಗದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅವಿಷ್ಕಾರದೊಡನೆ ನಿಸರ್ಗದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಅದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ಅದರ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ. ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದಾದರೂ, ಅದು ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು

ಕಾಡಿಸತೊಡಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯರು ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ರೀತಿ ಕೂಡ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧದ ಕಳಚುವಿಕೆಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೈಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದಾಗ, ಅಥವಾ ಆ ಬಗೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ನಿಸರ್ಗ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ ಎದುರುಬದುರಾದ ಕನ್ನಡಿಗಳೆಂಬಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಮನುಷ್ಯಆಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯಲೋಕ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಳೆಗಾಲದ ಮೋಡತುಂಬಿದ ಸಂಜೆಯ ಗುಡುಗುಗಳು, ಕಾಲಪುರುಷನಿಗೆ ಆರೋಗ್ಯ ತಪ್ಪಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ'(ಮುದ್ದಣ) 'ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲೆ ಸುರಿಯುವ ಮಳೆ ಸ್ಥಾವರ ಲಿಂಗಕ್ಕೆ ಅಭ್ಯಂಗವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತವೆ'(ಬೇಂದ್ರೆ.ದ.ರಾ.) 'ಹಕ್ಕಿಂಯು ಸಾಲು ದೇವರ ರುಜುವಾಗುತ್ತದೆ.' (ಕುವೆಂಪು)ಇದು ನಿಸರ್ಗದ ಮಾನುಷೀಕರಣ. ಹಾಗೆಯೇ ವಧುವಿನ ಮೆಲುಮಾತು 'ಬೇಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾವು ಸರಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.' (ಕೆ.ಎಸ್.ನ)'ನಾರಿಯ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ನಗೀನವಿಲು ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ' (ಬೇಂದ್ರೆ.ದ.ರಾ.), 'ಅವ್ವ ಫಲವತ್ತಾದ ಕಪ್ಪು ನೆಲವಾಗಬಹುದು(ಲಂಕೇಶ್).

ಈ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಅಸಂಖ್ಯ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕವನ್ನು ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಾಧನ / ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮಾನುಷ ಲೋಕದ ಅನುಭವದ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣಕ್ಕೆ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಬಳಸಿದಂತೆ ನಿಸರ್ಗ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಮಾನುಷೀಕರಣಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾದ ಮಾರ್ಗಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಮನುಷ್ಯ ದೇಹ, ಪ್ರಾಣ, ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿಸರ್ಗದ ವಸ್ತು, ಸಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಣಿ ಲೋಕಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು ನಿಸರ್ಗದ ಸಹಜ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೆಯದು.. ಮಾನವ ಕೇಂದ್ರಿತ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಆಂಥ್ರಪೋ–ಮಾರ್ಫಿಸಿಸಂ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಮಾನವ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಂತಾನೇ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಾಂತರ ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಸಂಕಥನವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಂತಾನೇ ಮೌಲ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರ ಹೆಸರಿಸುವಿಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಪಮೆ. ಅಗಾಧ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪ್ರಪಂಚ ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಸಮಸ್ಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮನುಷ್ಯರ ಪಾಡು ಏನು? ಸಕಲ ಜೀವರಾಶಿಗೆ ವರುಷ ವರುಷಕ್ಕೆ ಹಸಿರು ಚಿಗುರು. ಹೊಸ ಜನ್ಮತರುವ ಯುಗಾದಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನಷ್ಟೇ ಮರೆತಿದೆ ಎಂದೋ. ಎಲ್ಲ ಜೀವರಾಶಿಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಹಜರತಿ ಸಂಪ್ರೀತಿಯಾದ

ಭೂಮಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿಷಮರತಿಯ ದುರಾಶೆ ಏಕೆ ಮೂಡಿತೋ ಎಂದೋ ಹಲುಬುವುದಷ್ಟೇ ಉಳಿದ ಮಾರ್ಗವೇ?

ಆಧುನಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನ ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸಿದೆ, ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಎಲ್ಲಿಂದ ಒದಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಗೆ ದಾಟುತ್ತೇವೆ. ನಿಸರ್ಗ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಭಿನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದು ನಿಸರ್ಗದ ಮೂಲಕವೇ ಮೈತಳೆದರೂ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ, ನಿರ್ವಹಿಸುವ ನೆಲೆಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದು ಮನುಷ್ಯರ ಬಿಡುಗಡೆಯ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಕಥನ ಸದಾ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಎದುರು ಪ್ರತಿರೋಧವಾಗಿ,ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತದೆ. (ಹಕ್ಕಿ ಮತ್ತು ವಿಮಾನಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೋಡಿ) ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಲು ವಿಜ್ಞಾನ ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. (1) ಸಂಗತಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಿಸರ್ಗದ ಮಾನುಷ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುವುದು. (2) ನಿಸರ್ಗದ [ಗುಣ ಮತ್ತು ಪರಿಮಾಣಗಳ-ನೆಲೆ] ಗಹನತೆಯ ಮೇಲೆ ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು. ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು – ಅದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮೀರಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಯೋಜಕ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣದ ಕಡೆಗೆ ಒಲುವೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕಿರುಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳಗು. ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಂದ್ರಿ–ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯರ ಸಮಾಗಮದ ಬಳಿಕ ಬರುವ ಆಕಾಶದ ಬಣ್ಣನೆ, ಕೆಎಸ್‌ನ 'ಕುಂಕುಮಭೂಮಿ' ಇತ್ಯಾದಿ.

ಎರಡನೆಯ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಉದಾ: (1) ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಗತಿಯೊಡನೆ , ನಿಸರ್ಗದ ಮೇಲಿನ ಅದರ ಯಾಜಮಾನ್ಯದ ವೃದ್ಧಿಯೊಡನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲೋಕ ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯಗಳ, ರಮ್ಯಕಥಾನಕಗಳ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾದ ಅಥವಾ ಅಣುಕು ನೆಲೆಯ– ಅಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವ –ನಾಯಕ ಲೋಕವನ್ನು ಮೊರೆಹೊಗುತ್ತದೆ.

ಅಥವಾ ನಿಸರ್ಗವು ಸಾಂತ್ವನದ, ಸಂತೈಸುವಿಕೆಯ ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬುವ ಆಕರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂವಯ್ಯನಂಥವರ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ ಅರ್ನಾಲ್ಡ್‌ನ 'ರಗ್ಬಿ ಚಾಪೆಲ್' ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುವ ಮೂಲವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ಪರಿಸರವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಾಧನವೂ ಆಗುವುದುಂಟು. ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಮರಳುವ ರಾಮುನಂತಹವರಿಗೆ ನಿಸರ್ಗ ಒದಗಿಸುವ ಪೂರಕತೆ ಇಲ್ಲವೇ ಸಾಂತ್ವನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.ಅಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಒಂದು ಮರುಪ್ರತೀಕದಂತೆ ಕೆಲಸಮಾಡ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನಿಸರ್ಗವು ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಕಲೆಗೆ ಆಕರವಾಗಬಹುದು

ಸೊಪ್ಪಿನ ಹಳ್ಳವೆಂಬ ನೀರಿನ ಝರಿ ಸ್ವಪ್ನದ ಹೊಳೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಚಿತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಸ ಪುರಾಣಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು.ಇದು ಕ ಂರರ ಮಾರ್ಗ. ಅವರ 'ಗಂಗಾಮಾಯಿ' ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮಾದರಿ.

ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು

(1) ಹೂವಯ್ಯನಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಂದೇಹವಾದದ ಬೆಂಬಲವಿದೆ. ಆತ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡವನು. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಲೀಂದ್ರ ಹೋತದ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಅವನಿಗೆ ನಿಸರ್ಗ ತಪಸ್ಸಿಗೆ, ಏಕಾಂತಕ್ಕೆ ಆಕರ. ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಒಳಕೋಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇತರರಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ತಾನೇ ಬೇರೆಯಾಗಿರಲು ಅವನಿಗೆ ನಿಸರ್ಗ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಡಿದು ಬಿದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈವರೆಗೆ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಕರ್ತೃವಿನ ಸ್ಥಾನ ಕಳೆದು ಹೋಗಿ ಅದೀಗ ಅನುಭೋಗಿಯ ನೆಲೆಗೆ ದಾಟಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

(2) ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ನಿಸರ್ಗ ಆಕರ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹುಡುಕಾಟವೇ ಆಗಿದೆಯೇ? ಅಂದರೆ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮೂಲಮಾದರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದು ಅದರಂತೆ ತಾನಾಗ ಬೇಕೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಯಸುತ್ತದೆಯೇ? ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಪೋವನ. ಉಪವನಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಇದು ನಸರ್ಗದ ಭಿನ್ನಲಯದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಮರುಕಳಿಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ 'ಚಿಗುರಿದ ಕನಸು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಬಿಡಿ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯೂ ಇದೆ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟನಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು. ಉದಾ: ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವ. ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದವನೇ. ಅದರೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ಜಯಿಸುವ. ಅದರ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಮಾದರಿಯೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವದ ನಾಯಕ (ಗೋಪಾಲಯ್ಯ) ಬೆಟ್ಟದ ಜೀವ ಹೌದು. ಆದರೆ ಆತ ಅದರೊಡನೆ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವವನು.

3. ಕರ್ವಾಲೋ ವಿಜ್ಞಾನಿ. ನಿಸರ್ಗದ ಮೂಲಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಲು ತೊಡಗಿರುವವರು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅವರಂತಹವರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನತೆ ಹಾಗೂ ಜೀವಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವಾತ ಮಂದಣ್ಣ. ಈ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿವೆ. ಮಂದಣ್ಣ ಹೊರಗೆ ಬರಲು ತವಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೂಡಲೇ ಒಳಗೆ ಹೋಗಲು ತವಕಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಕರ್ವಾಲೋ' ಕೃತಿ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ

ಈ ಎರಡು ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಕರ್ವಾಲೋನ ಶೋಧವಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಗೌರವವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಂದಣ್ಣ ಅಣುಕುನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಇದು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯವೇ?

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸದ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವುಳ್ಳ ಜೀವಿ' ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೀಗ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗತೊಡಗಿದೆ. ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದಿಕ್ಕನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನದ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯರು ನಿಸರ್ಗದ ಮೇಲಿನ ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಳೆಯುವ ಆಕಾರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಜಾಗ್ರತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಿಸರ್ಗದ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ಥಾನವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

4. ನಿಸರ್ಗದ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ : (1) ಮನುಷ್ಯನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆ: ಇದು 'ಜ್ಞಾನ'ವಾಗಿ ಸೋಜಿಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಚನಿಕ ಸೌಷ್ಠವ (ಪೈಥಾಗೊರೆಸ್ ಹೇಳಿದ ರಾಚನಿಕ ಸೌಷ್ಠವತೆ) ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಬಂಧವನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಆವರ್ತನೆಗಳು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ನೆಲೆಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯ ಈ ಬಗೆಯ ಬಂಧ ಸೌಷ್ಠವವನ್ನು ಕಾಣುವ ಮಾದರಿಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

(2) ಮನುಷ್ಯನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮಿತಿಗೆ ಸವಾಲಾಗುವ ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮಿಥ್‌ಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇನ್ನೂ ಈ ಸವಾಲಿನ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ದಾಟಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಜಾಗತಿಕ ಸಂರಚನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆದಿದೆ. ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳು ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಏನನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಲಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಈಗಲೇ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ – ಆದರೆ ತೇಜಸ್ವಿಯಂಥವರಲ್ಲಿ ಇದು ಅತೀತ ಅರಿವಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಚಹರೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು: ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲ –ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಈ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳು, ನೆಲೆಗಳು ಬದಲಾಗುವುದು ಕೇವಲ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಬಳಕೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕ. ಒರಿಯ ಭಾಷೆಯ ಸಹಲೇಖಕರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣಕತೆಯಲ್ಲಿ ಈಚಿನ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುವುದಷ್ಟೇ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನ ಲೇಖಕರು ಸಣ್ಣಕತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ತಮ್ಮ ಮೊದಲನೆಯ ಸಣ್ಣಕತೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರರು (ಜ. 1891) ಈಚೆಗೆ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಕಥಾಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಷ್ಟು ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಬೆಳಸನ್ನು ತೆಗೆದವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿರಳ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋದಯದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಎರಡನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಬರೆಹಗಾರರು ಇನ್ನೂ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಪೀಳಿಗೆಯವರು, ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ಲೇಖಕರು ಮೂರನೆಯ ತಲೆಮಾರನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬರೆಹಗಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿರುವವರೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಅವರ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿದ್ದೇನೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಕೇವಲ ಮೊದಲ ಪ್ರಮುಖ ಸಣ್ಣಕತೆಗಾರರಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಎಲ್ಲ ಕತೆಗಾರರಿಗೂ ಒಂದು ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮೂಲಕವೂ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈಗ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಲ್ಲ. ಅವರೀಗ ಒಂಟಿ ಪ್ರಯಾಣಿಕ. ಅವರ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನ ಅನನ್ಯ. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಊಹಾ ಕಥನಗಳ ನಡುವಣ ತೆಳುಗೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಕಸರತ್ತು ಮಾಡುತ್ತಾ ಜಾಣತನದಿಂದ ಸಾಗುವ ಅವರ ಕತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರೇ ಮಾದರಿ. ಅವರಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಹೊರಗಿನ ಆವರಣಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನೇ ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ರಹಸ್ಯ. ಅವರಿಗೆ ಈ ರಹಸ್ಯದ ಆವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆ ಇದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಅವಧಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬರೆಹಗಾರರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಜನ ವಾಸ್ತವಿಯುವರ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗೌರವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಇವರು ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ನವ್ಯತೆಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಸಣ್ಣಕತೆಗಾರರು ಈ ಚೌಕಟ್ಟನೊಳಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡರು ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನವ್ಯಕತೆಗಾರರು ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಊಹಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಹೊಣೆಯೊಂದು ತಮಗಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನೇ ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಅಂತರಂಗದ ಜಗತ್ತಿನೊಳಕ್ಕೆ ಪಯಣ ಮಾಡುವುದು ಹಾಗೂ ಅಧಿಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸುವುದು ತಮ್ಮ ಗುರಿ ಎಂದವರು ತಿಳಿದವರು. ಅವರು ರೂಪಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಲೇ, ಅದರ ನಿರೀಕ್ಷಕನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಒದಗಿತು.

ಕೆಲವು ಅರ್ವಾಚೀನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ತ್ವಚಿಂತನೆಗಳು ಈ ಬರೆಹಗಾರರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿಂತನೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು ಎನ್ನಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಲ್ಲದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಕ್ಕುದಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಿಧಾನಗಳು ದೊರೆತವು. ಆ ಮೂಲಕ ಒಳಜಗತ್ತಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಅವರು ರೂಪಿಸುವ ಜಗತ್ತು ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಪುನಾರಚಿತವಾದದ್ದು. ಈ ಪುನಾರಚನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿಧಾನಗಳು ಕೇವಲ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ವಿವರಣೆಗೆ ನಿಲುಕದುದನ್ನು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದುದನ್ನು ಹೊರಗಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಈ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕತೆಗಾರರು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಇದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ವಾಸ್ತವತೆಯ [illegible] ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಹಳೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ವಿಘಟನೆ, ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು, ಮೌಲ್ಯಗ[illegible]ವಾದ ಸಮಾಜದ ಎಡಜಡಂಗಿತನ, ನೈತಿಕ ಇಬ್ಬಂದಿತನವೊಂದು [illegible] ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇವರು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆ ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕತೆಗಾರರ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಆರೋಪಗಳಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾಮವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕತೆಗಾರರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ರೂಪಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಎಂಬುದು ಇದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾತಾವರಣದ ಮೂಲಕ ನೋಡಲು ಅವರು ಬಯಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯ ಮಾತು. ಆದರೆ ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯ ಕೂಡ ಕಾಲದೇಶ ವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಒಂದಿಬ್ಬರು ನವ್ಯ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ಯಾರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನವಿಧಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿಂದುವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದು ತರ್ಕವನ್ನಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೇಂದ್ರ ಕಥನಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಇವರಿಗೆ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಏನೋ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮಾಧ್ಯಮವಲ್ಲ. ಹಲವಾರು ಕಾವ್ಯತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಥನದ ಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಂಶ, ಈ ಕತೆಗಾರರು ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳು ಅಮೂರ್ತ ಕವಿತೆಗಳೇ ಆಗಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೆಂಬ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಕಳೆದ ದಶಕದ ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕತೆಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತಿರುವು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ತಿರುವು ಎನ್ನಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವಧಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ನವ್ಯ ಕತೆಗಾರರಲ್ಲೇ ಕೆಲವರು ಬೇರೊಂದು ತರಂಗಾಂತರದಲ್ಲಿ ನುಡಿಯಲುಪಕ್ರಮಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಕತೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶೋಧನೆಯಾಗಬೇಕು. ಈ ಮಾತು ಕೇವಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯವನ್ನೂ ಕೂಡ ಕಂಡಿತು ಎಂಬುವಕ್ಕೆ ಕಳೆದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹಲವು ಕತೆಗಳೇ ಪುರಾವೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಈ ಅವಧಾರಣೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈ ತಳೆಯಿತು.

ಅ) ಕಿರಿಯ ಬರೆಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟೀಕರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರೆಯದಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರಗಳೆಂಬಂತೆ ಅವರ ಕತೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಆ) ಹಿರಿಯ ನವ್ಯಬರೆಹಗಾರರು ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅವರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದೂ ಸ್ನಿಗ್ಧವಾಗಿದ್ದ, ಜಡವಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಈಗ ಜೀವ ತಳೆಯತೊಡಗಿದೆ. ಹೀಗೆಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾದ ಒಳಜಗತ್ತಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ.

ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕತೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಅಂದಾಜಿನಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ಬರೆಯಲಾಗುವ ಕತೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು ಐದು ಸಾವಿರ. ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಹೊಸಬರು. ಅವರ ವಯೋಮಾನ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದರ ನಡುವೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈಗ ಕತೆಯನ್ನು ಓದುವುದು ಹಾಗೂ ಅಂಥವೇ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಒಂದೇ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂಥದೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸುವಂತಹುದಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ಕೂಡ ಇದೆ. ಕತೆಗಳು ಈಗ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಬೃಹದುದ್ಯಮದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣತೊಡಗಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಂರಚನೆ ಇದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಕತೆಗಳನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹೊಂದದುದನ್ನು ಆಚೆಗೆ ಎಸೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶ, ಕಿರಿಯರಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಹತ್ತು ಹದಿನೈದನ್ನು ಆಯ್ದು ಸಂಕಲನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಲವು ಕಾಲದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲಾರವು. ಅಂದರೆ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಿರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ, ಹೀಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದನ್ನೇ ಬಯಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೊಂದು ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕೆಲವರ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಕಿರಿಯ ಬರೆಹಗಾರರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಭಯವನ್ನು, ಉತ್ತಮವಾದುವನ್ನು ತಾವು ರೂಪಿಸಿಲಾರೆವೆಂಬ ದೈನ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಉತ್ತಮವಾದುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಒಲಿಯುವ ನಮ್ಮ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಕತೆಗಳನ್ನು ವಿನಾಶದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗದಂತೆ ತಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ನಿಜ. ಇತರ ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ: ವ್ಯಷ್ಟಿ–ಸಮಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆ

'ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಷ್ಟಿ–ಸಮಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆ' ಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯ 'ಅರಿಕೆ'ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ (ಪುಟ VIII-XX)ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯ ಒಂದು ರೂಪ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾಗಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಗೊಳಿಸಿ ಮತ್ತೆ 32ನೇ ಉಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿ (ಯಶೋಧಾವತ್ಸನಿಗೆ ಜಯಮಂಗಳಂ) ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

> "ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕರ್ಮ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಫಲ, ಇದರ ವಿತರಣೆಯೊಳಗೆ
> ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತಂ, ದಕ್ಷತೆ, ಲೋಭಕನಿತೆಡೆಗೊಡದಂದ
> ಬೇಕೆನಿಸುವಗೆ ಸಾಕೆನುವನಿತು, ಒಬ್ಬನ ಹಿತಕೆ ಮತ್ತ
> ನಿಬರದು ತೊಡಕಾಗದೊಲು ಬಯಕೆಯ ಸಲಿಕೆ, ಇಂಥ ಫಲ
> ಪರಿಚಲನದಿಂ ವರ್ಧಿಪುದು ಕರ್ಮೋತ್ಸಾಹ, ಸಮಷ್ಟಿಗು
> ಋದ್ಧಿ. ಆ ಸಮಾಜಂ ತೇಜಸ್ವಿ ಸೃಜನೋರ್ಜಾಯುತಂ
> ನಿರ್ಮಲಗೆ ಸವನಿಪುದು ಸರ್ವಜನ ಹಿತದೃಷ್ಟಿ ತಣ್ಣನೆ
> ಮನದ ನಿಶಿತಮತಿಗೆ ಲಭ್ಯಂ ದಕ್ಷತೆ, ಮೋಹವಿಮುಕ್ತ
> ಮೈತ್ರೀಯುತಗೆ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ.–ಇದೆ ಹರಿಯುಪದಿಷ್ಟ
> ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಕರ್ಮಯೋಗಂ, ಗಾಂಧೀ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಚಾಣಕ್ಯ
> ಮತ್ತನಿಬರಂ, ತಾನೊಳಕೊಂಡು ಮೆರೆವ ಯೋಗೀಶ್ವರನ
> ಗೀತೋದಿತಂ."

(ಪು. 183)

ಈ ನಿಡಿದಾದ ಉಲ್ಲೇಖ ಕೃತಿಕಾರರ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮೊದಲು. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪಡೆಯುವ ಆಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ಕೃತಿಯು ಯಾವುದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು, ತನ್ನೊಡಲಿನೊಳಕ್ಕೆ ಸೆಳೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ೧ ಕೃತಿಯು 'ಹೇಳುವ' ದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ. ಅದರ ಸಾಧುತ್ವ ಸಂಭಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ೨. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೋ

ಅಥವಾ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆಯೋ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಸಾಧ್ಯ. ಎರಡನೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಫಲಕ್ಕಿಂತ ಕಾರಣಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

1) ವಿಕಸನದ ಮಾದರಿ: ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ'. ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವು ಕೃತಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮೈ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಗೊಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

2) ಲೀಲಾ ವಿನೋದದ ಮಾದರಿ: ಇದು ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಬಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗುವುದು. ದೇವಮಾನವ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ನಮ್ಮೆದುರು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತವಾಗುತ್ತವೆ.

3) ಸ್ತೋತ್ರದ ಮಾದರಿ: ಸಿದ್ಧತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಇಡಿಯಾಗಿ, ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಶತಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ ಈ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೊದಲು, ಕೃತಿ-ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯ ಮೊದಲ ಸಾಧ್ಯತೆ (ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ)ಯನ್ನು ಕೊಂಚ ನೋಡಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೇ ನೀಡಲಾದ ನಿಡಿದಾದ ಉಲ್ಲೇಖ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು. ಇದೊಂದು ಘೋಷಿತ ಹೇಳಿಕೆ; ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ತೋರ್ಕೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

ವ್ಯಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆ ಎಂಥದು? ಇದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದು ಅಂಗಾಂಗೀ ಭಾವದ ಸಂಬಂಧವೋ ಅಥವಾ ಅಂಶಾಂಶೀಭಾವದ ಸಂಬಂಧವೋ? ವ್ಯಷ್ಟಿಯು ಸದಾ ಸಮಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವೋ? ಭಿನ್ನವಾದರೂ ಅಂತರ್ಗತವೋ? ಬಹಿರ್ಗತವೋ? ಒಂದು ವೇಳೆ ವ್ಯಷ್ಟಿಯು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯ ರೂಪವೋ? ಅಥವಾ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಂಗಿಯೋ? ಈ ಸರಣಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸರಣಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬಹುದು. ವ್ಯಷ್ಟಿ ಸಮಷ್ಟಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವೆಂಬುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು? ಸಮವಾಯವೋ? ಸಂಯೋಗವೋ? ಸಮನ್ವಯವೋ? -ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದುದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೇ: ಈ ಕೃತಿ ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು. ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿಯೂ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಕೃತಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸರಳರೂಪವನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಡುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ ಇದೆ. ಗಾಂಧಿ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಚಾಣಕ್ಯ-ಈ

ಮೂವರನ್ನು ಒಂದೇ ಉಸುರಿನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದೇ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯು ಸರಳೀಕೃತ ರೂಪವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ.

ಈ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸರಳೀಕೃತ ನೆಲೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಕೊಂಚ ಮುಂದುವರಿದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು. ಈ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ ರಾಜ್ಯಸತ್ತೆ; ಈ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು. ರಾಜ್ಯಸತ್ತೆಯನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಕೃತಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಜದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಸತ್ತೆ ಅನ್ನುವುದು ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಮೂರ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬಂದರೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಅಧಿಕಾರದ ಪರಮ ಕೇಂದ್ರವೆನಿಸುವ ಅಮೂರ್ತ ರಾಜ್ಯಸತ್ತೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಉದಾತ್ತಗುಣಗಳುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದರೂ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆ ರಾಜ್ಯಸತ್ತೆಯ ಹಿಡಿತದಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಮಾನವೀಯವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೃತಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ತಂತಾನೇ ಸಮ್ಮತವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಾವು ಸರಳೀಕೃತವೆಂದು ಹೇಳಿದ, ನಮಗೆ ಸಮ್ಮತವಾಗದೇ ಹೋಗುವುದೆಂಬ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ, ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಕೃತಿ–ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಈಗ ನೋಡೋಣ.

ಈ ಕೃತಿಯ ದರ್ಶನಕೇಂದ್ರವಾದ ಕೃಷ್ಣ ಈಗಾಗಲೇ, ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ 'ಆಗಿರುವಂಥವನು'. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಅವತಾರಿಯಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ಮೊದಲು ಪರಿಚಿತನಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಅವತಾರ ಪುರುಷನೊಬ್ಬನನ್ನು, ದಿವ್ಯಲೋಕದಿಂದ ಮನುಷ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದವನನ್ನು, ನಾಯಕನಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಅದರೆ ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ ಇಂಥ ಬಗೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಯ್ಕೆಯು ತರುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವತಾರಿಯಾದರೂ ನಾಯಕ ಮಾನುಷ ಪರಿಸರದ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದು ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುವುದು ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ ಈ ಹಾದಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅವಶ್ಯ.

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ದತ್ತವಾಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಈ ಪರಿಸರದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಲಭಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ನಾಯಕನೆಂಬ ಅಭಿದಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹನಾಗಲು ಅವನಲ್ಲಿ ಇರುವ. ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣವೆಂದರೆ ಆತ ಎಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಜತೆಗೇ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನೂ ರಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಗುಣ ಅವನನ್ನು ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ. ಈ ಗುಣ ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಮಾಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಗೋವರ್ಧನಗಿರಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನವರನ್ನು ಕಾಯುವ ಕೃಷ್ಣ ಹೀಗೆ ನಾಯಕನಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಈ ನಾಯಕನಿಗೆ ಲಭಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣದ ಸ್ವರೂಪ ಮೇಲಿನದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕೊಳಲಿನ ನಾದದ ಸಂಮೋಹಕತೆ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಅದರ ನಾದದಿಂದ ತನ್ನ ನಿಕಟ ಪರಿಸರವನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಒಳಗೊಳಬಲ್ಲನೆಂದು ಹೇಳುವ ಬಣ್ಣನೆಗಳು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿವೆ. 'ಜನ್ನಿಗವೆಂಡಿರ ಔತಣಂ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಯಾಜ್ಞಿಕರ ಪತ್ನಿಯರನ್ನು ಕೊಳಲಿನ ನಾದದ ಜಾಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಧೆಯೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗೊಮ್ಮೆ ಕೃಷ್ಣ ತನಗೆ ಈ ಕೊಳಲಿನ ನಾದಸಂಮೋಹಕತೆಯಿಂದ ಒದಗಿಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಿರಿಯ ಬಾಲಕನಾಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು, ಒಮ್ಮೆ ನಂದಗೋಪ ರಾಧೆಯ ಉಸ್ತುವಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆಗ

> "... ತೋಪಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಜಗುನೆಯ ತಡಿಯ ಬಳ್ಳಿವನೆಗಳ
> ಬಳಿವಿಡಿದು ನಡೆಯುತಿರೆ ರಾಧೆಯ ಪಿಡಿಯೊಳಗೆ ಶ್ರೀಹರಿಕರಂ
> ಸಂಪುಷ್ಟಮಾಗುತಲದಕೆ ತಾನಳವಡುದುದಾಯಿತು ಬೇಗ
> ಬೆರಗಾಗಿ ಕಾಂಬಳು ತರುಣಿ ಮಗ್ಗುಲೊಳು ತನ್ನೆತ್ತರಕು
> ತುಸುಮಿಗಿಲಿನೆತ್ತರದ ತರುಣನ"

(ಪುಟ 84)

ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅಚ್ಚರಿಪಟ್ಟ ರಾಧೆಗೆ ವಿವರಣೆ

> "ಪ್ರಿಯರಾಧೆ, ನನ್ನ ಕೊಳಲಿಂ
> ಸಂದಿತೆನಗೀ ವರಂ. ನನಗೆಂದೆ ನಾನದನೊಮ್ಮೆ ಬಾಜಿಸಿ
> ದಾಗ ಮುನಿಯೊಬ್ಬನದನಾಲಿಸುತ 'ಆಹಾ, ಮುಟ್ಟಿಹೆ ಮುಟ್ಟಿಹೆ
> ನನ್ನ ತುಟ್ಟ ತುದಿಯಂ ಮಿಗಿಲಲ್ಲವೀ ಸೊಗಕೆ ಏನನೀವೆಂ
> ಬಾಲ ನಿನಗಿದಕೆ ಪಡಿಯಂ? ಕೋ' ಎನ್ನುತಾಲಂಗಿಸುತ "ನೀ
> ಯೋಗಿಶ್ವರಂ, ಬಾಲವೇಷಂ, ನಿನಗೇನುಮಂ ಕೊಡಲಾರೆ
> ನೀನೆನೆವ ವಯೋಧರ್ಮರೂಪಂ ನಿನಗಹುದಿಚ್ಛಿಪವೇಳೆ"

ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಈ ಇಚ್ಛಾರೂಪಧಾರಣೆಯ ಶಕ್ತಿಯ ಪಾತ್ರ ಇಡೀ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿದೆ. ಇಂಥದೊಂದು ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ನಾಯಕನು ಕಥನದ ಇನ್ನಿತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಐತಿಹ್ಯ ನಾಯಕ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿಕೇಂದ್ರಿತ, ಅಮೂರ್ತ, ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ ಅಧಿಕಾರದ ಆರಾಧನೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡುವ ಉದ್ದೇಶ ಕಥನಕ್ಕೆ ಇರುವುದಾದರೆ ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಹುಸಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ ಹೀಗೆ ಪರೀಕ್ಷಾತೀತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವನ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮಂಡನೆಗೆ ಸ್ತೋತ್ರದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆರಾಧನೆಯ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು 'ಆಗಿಸುವ' ಅಥವಾ 'ಅಭಿನೀತ'ಗೊಳಿಸುವ

ಮಾಮಲಂಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಗೋಕುಲವಾಸದ ವಿವರಗಳಷ್ಟೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇದಿಷ್ಟೇ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಅದರ ಘೋಷಿತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ತಳೆಯುವುದು ಒಂದು ಖಂಡಕಾವ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೃಷ್ಣನ ಗೋಕುಲೋತ್ತರ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಅವನ ಗೋಕುಲವಾಸದ ಜೀವನ ವಿವರಗಳು 'ಇಡಿ'ಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ಬಿಡಿ'ಗಳಂತೆ ತೋರಲಾರವು. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಸಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸಗಳ ನಡುವೆ ಕಂದರವಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಈ ಆರೋಪವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಇವೆ, ಅದನ್ನೀಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೃತಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಕೃಷ್ಣನ ವೇಣುಗಾನದ ಸಂಮೋಹಕತೆ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಇಚ್ಛಾವೇಷಧಾರಣಶಕ್ತಿಯ ಬಣ್ಣನೆಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿಮಾಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಈ ಕೊಳಲನ್ನು ಕೃಷ್ಣ ತ್ಯಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ಅವನ ಕೊಳಲನ್ನು ಬಲರಾಮ ಕಿತ್ತು ಬಿಸುಡುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹೀಗೆ ವೇಣುಮುಕ್ತನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಅವನನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಲು ಸನ್ನದ್ಧನನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಎಂದೇನಾದರೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರೆ. ಆಗ 'ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆ'ಯ 'ವೇಣುಪ್ರಸಂಗ' ಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ವೈಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕೃತಿಯು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಎದುರಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ 'ಕೊರತೆ' ಉಂಟಾಗಲು ಕಾರಣವೇನೆಂಬುದು. ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾದ ತಟಸ್ಥತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು. ಅವಶ್ಯಕತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಲ್ಲೀನರಾಗುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ನಾಯಕನನ್ನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಮೂಲಕ ಹೊಳೆಯಿಸುವ. ನಾಯಕನಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ತಟಸ್ಥತೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ಆನಂದಿಸುವ ಬಗೆ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅದು ಒಬ್ಬ ಭಕ್ತನ ತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾನೆ. ಭಕ್ತನ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ತುತಿಪರ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಈ ಕವಿಯಿಂದಾಗಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ಕೃಷ್ಣನ ನಾಯಕಗುಣವನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗವಿದು: 'ಗೋವರ್ಧನೋದ್ಧರಣ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು 'ಗೋವರ್ಧನಗಿರಿಧಾರಿ' ಎಂದು ಭಕ್ತಕವಿಯಂತೆ ನಂಬಿ ಸ್ತುತಿಸಲೂ ಕವಿಗೆ ಹಿಂಜರಿಕೆ. ಓದುಗರೊಡನೆ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ.

'ಸಾಧುಮಾನಸ ತರ್ಷಹರ ಮೃದು ಸ್ಮಿತವದನ ಚಂದ್ರಂ
ನೀಲಮಣಿವರ್ಣ ಕಂಜೇಕ್ಷಣಂ ಯೋಗಿ ಹೃತ್ಕಮಲ
ಪೀಠಂ ಋತಧರಂ ಭವಾಧಾರನಮೃತಂ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ

ನತಿ ಮಾನುಷಂ ಗೋವರ್ಧನವನೆತ್ತಿದಂ ತನ್ನವರ
ಕಾಪಾಡಲೆನಲಾ ಎತ್ತರದ ಪರಿವೆಗಿದು ಸೋಜಿಗಮೆ?
ಕಾರಣಕಾರ್ಯ ನಿರ್ಬದ್ಧನೇ ಜಗತ್ಕಾರಣ ರಸಂ?

(ಪುಟ. 115)

ಈ 'ಓದುಗ ಸಂದೇಹ'ವನ್ನು ಕವಿಯೇ ವಾಗ್ವೈಖರಿಯ ಮೂಲಕ ನಿವಾರಿಸಿ ಮುಂದುವರೆದು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

'ಘಟ್ಟನೆರಗಿದ ಚಂಡಮಾರುತ ವರ್ಷದಿಂ ಕಾಪಿಡಲು
ತನ್ನವರಿಗೊಂದು ಗುಹೆಯ ತಾಂ ಬಲ್ಲುದಂ
ಎನಲೀ ಸಾಮಾನ್ಯ ನರಚರಿತ ಭಗವಂತಗುಚಿತವೋ?"

(ಪು. 115)

ಈ ಲೋಕಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸುವುದನ್ನು ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಈ ಸಂದೇಹ ಉಂಟಾದುದೇ ನಿರೂಪಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಬಿರುಕನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅತ್ತ ಸ್ತುತಿಮಗ್ನ ಭಕ್ತಕವಿಯ ಸೌಲಭ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಇತ್ತ ತಟಸ್ಥ ಕವಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಓದುಗರನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಒಲಿಸುವ ತವಕ ಮೂಡಿದುದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಇಡೀ ಕಥನದಲ್ಲಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಕೇವಲ ಘೋಷಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಾಗಿದೆ. ಈ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಸಮಷ್ಟಿ ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡದೇ ಹೋಗಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ಖಂಡಿತ.

ಟಿಪ್ಪಣಿ

೧ ಪುತಿನ 'ಗೋಕುಲನಿರ್ಗಮನ'ದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ವೇಣುತ್ಯಾಗದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಈ ವೇಣುತ್ಯಾಗದ ವಿವರಗಳು ಪಡೆಯುವ ಅರ್ಥಗೌರವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಶ್ರೀಹರಿಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಆ ವಿವರ ಒಂದು ತೊಡಕಾಗುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯ

ಇಂದು ಎಂಥ ಹಾಡು
ಮನುವಂಶ ಪಟ್ಟಿಹ ಪಾಡನೆಲ್ಲ ಹೊತ್ತಿಸಿ ನಮ್ಮ
ಮರವಟ್ಟ ಮನಗಳಲ್ಲಿ ಉರಿಯಂತೆ ಕಾಡುವುದು

–ಇಂಥ ಹಾಡು

ಗಂಗಾಧರ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕವಿತೆಯ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಓದುಗರೊಬ್ಬರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಎಂಥ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವರ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾವ್ಯಕೃಷಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಾಲರು ಸಫಲ ಕವಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಚಿತ್ತಾಲರೇ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಮುಖೋದ್ಗತ ನಿನ್ನ ಹೃದ್ಗತವೇ ಆದ ದಿನ
ಸುದಿನ;
ಆವರೆಗು ಇದು
ತಕ್ಕ ಮಣ್ಣಿನ ತೇವಕಾಗಿ ಕಾದೇ ಇರುವ
ಬೀಜ

–ಕವನ

ಈ ಮಾತು ಕವಿ ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ನಿಲುವು. ಕವಿತೆ ಎಂಬುದು 'ಸಫಲ'ವಾಗುವುದು ಓದುಗರಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅದು 'ಬೀಜ'. ಈ ಎರಡೂ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಯಾವುದೇ ಕವಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳಾದರೂ, ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಚಿತ್ತಾಲರ ಕಾವ್ಯಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಲೆಂದು ಈ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ತಾಲರನ್ನು 'ಚಿಂತನಶೀಲ ಕವಿ', 'ಮಾನವತಾವಾದಿ' ಎಂದೆಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಮಾತುಗಳು ನಮಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಾರವು. 'ಕಾಲದ ಕರೆ'ಯಿಂದ 'ಸಂಪರ್ಕ'ದವರೆಗೆ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ನಮಗೆ ಅವರನ್ನು ಹೀಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಇಡಲು ಆಗದೆಂಬ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಿಂದಿನ ಸೂತ್ರ: 'ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದು

ಹಾಡಿದ ಗೀತ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿ ವೇಧಿಸಿರುವುದು. ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಗ್ರಹಿಸಿ ಮಥಿಸಿ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಭಾವದಿಂದ ಕವಿತೆ ರಚಿಸುವ ಒಂದು ಹಂತದಿಂದ, ಯಾವುದು ಕೇವಲ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿತ್ತೋ ಅದು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಇದ್ದು "ಮೈ ಮುರಿದು ನಿದ್ದೆ ತಿಳಿದೇಳ್ವ" ಬಗೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಹಂತದವರೆಗೆ ಈ ಕವಿ ಹಾದು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಮನುಕುಲದ ಹಾಡು' ತನ್ನ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಮೂಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅದು ತನ್ನ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಈ ಕವಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಯಾವುದು 'ಕಣ್ಣು'ಗಳ ಮೂಲಕ ನಿಜವಾಗಿತ್ತೋ ಆಗ ಹುಟ್ಟುವ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ, ಅವೇ ಒಳಗೇ ಮೈ ತಳೆದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸೋಣ. ಅನಂತರ ಆ ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ತಲುಪಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸೃಷ್ಟಿ ಗೋಲವನಳೆಯೆ ಕಣ್ಣಗೋಲವೇ ಬೆಳಕು
ಕೇಂದ್ರವಲಿ ಅದ ಹಿಡಿಯೆ ಕಣ್ಣಿನಾಲಿಯೆ ಬೇಕು
ಕಣ್ಣರಳಿದಾಗ ಆತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಅಲಲ
ಮೂರ್ತಿಗೊಂಡು ತುಂಬಿ ಪೂರ್ತಿಗೊಂಡು
ನಳನಳಿಸುವುದು ಸೃಷ್ಟಿ ಕಣ್ಣು

–ಕಣ್ಣು

ಜೊತೆಗೆ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ

ಈ ಪೆಡಂಭೂತವನ್ನು
ನನ್ನದೇ ವಿರೂಪವನ್ನು
ನನ್ನದೇ ಕುರೂಪವನ್ನು
ಯಾವ ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡಲಿ?

–ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಇಲ್ಲಿ 'ಕಣ್ಣು' ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವ ದೇಹವನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ದೇಹದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಿತ್ತೋ, ಅದನ್ನೇ ದೇಹವು ಅನುಭವಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ತಾಲರು ಹಿಂದೆಯೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಮಾನವ' (೧೯೫೪)ದ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

ನಾನೆ ವೇಧವ್ಯಗ್ರ ವ್ಯಾಧನಾದೆ
ನಾನೆ ಖರಶರವಿದ್ದ ಹರಿಣವಾದೆ
ಅಲ್ಲಿ ಕಾದಿಹುದು ಬಲಿ
ಅಲ್ಲಿ ಯಾಜಿಯೂ ನಾನೇ ಯಜ್ಞಪಶುವೂ ನಾನೆ

ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ದಾಖಲಿಸುವ 'ವಿಧಿ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: ಇದರ ಮೊದಲ ಭಾಗವನ್ನು ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ, ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಆವ ವಜ್ರಾಘಾತ
ಕುಡುಗೀತು ನನ್ನ ಮುಂಗೈಯಸುವು?

ನಾನೇ ನನ್ನ ವಿಧಾತ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನ ಸಾಲುಗಳಿವು.

ತತ್ತರಿಸುವ ಕೈಯು ಇಗೋ, ನೆತ್ತರೊಡೆದ ಮೈಯು ಇಗೋ
ಮರೆಯೊಳಿಂದ ಬರುವ ವ್ಯಾಧ 'ಮಾ ನಿಷಾಧ ಮಾ ನಿಷಾಧ'
ವೆಂದರೂನು ಉರುಳದಿಹುದೆ ಚೆಲ್ಲಾಡುವ ಪಕ್ಷಿ?
ತತ್ತರಿಸುವ ಕೈಯು ಇಗೋ

ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಗತಿತರ್ಕ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವರುಣ (೧೯೫೭) ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರದ ಎದುರು ನಿಂತು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿವು.

ಅಣುವಾದರೇನಂತೆ ನೀನು
ನಿನ್ನ ಸಹೋದರನಿವನು ಕಾಣಯ್ಯಾ
ನಿನ್ನಲ್ಲು ಬೇರುಬಿಟ್ಟದೆ ಈ ಪ್ರಾಚೀನತೆ
ನಿನ್ನಲ್ಲು ಬಿತ್ತವಾಗಿ ನೆಲಸಿವೆ
ಈ ದುರ್ದಮ್ಯ ಬಲ, ಉತ್ತುಂಗ ಉತ್ಸಾಹ, ಉಕ್ಕುಂದ
ಬಂಧನವಿದ್ದರೂ ಬಂಧನವಿರದ
ಈ ಅದಮ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಉಸಿರಾಡಿಸಿ
ಅನಿರುದ್ಧನಾಗು

ಬೆಳಗು (೧೯೫೩) ಕವಿತೆಯ ಈ ಸಾಲುಗಳು:

ಈ ಗಂಧರ್ವ ಸಂತತಿಯನ್ನು –ಈ ಕುಸುಮಸಂಕುಲವನ್ನು ಕಂಡಿರಾ
ತಮ್ಮ ಹೃದ್ಗಂಧವನ್ನು ಮೃದ್ಗಂಧದೊಡನೆ ಬೆರಸಿ ನಿಂತಿವೆ
ನಿಮ್ಮ ಹೃದ್ಗಂಧವೂ ಹೊರಸೂಸಲಿ
ಜಡರಾಗಬೇಡಿ ಬದಿರರಾಗಬೇಡಿ
ಈ ಬೆಳಗು ನಿಮ್ಮ ರುಧಿರದಲ್ಲಿ ಅಭಿಸರಿಸಲಿ

ವ್ಯಕ್ತಿಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಲೋಕಚೈತನ್ಯದೊಡನೆ ಬೆರಸುವಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸಾಫಲ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ನಡುವಣ ಗೋಡೆ ಕೂಡ 'ದೇಹ'. ದೇಹ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರದು

ನಾದ–ರಸ–ರುಚಿ–ಗಂಧ–ಸ್ಪರ್ಶಗಳ ಲೋಕವಿದು
ಬಾಳತೊಂಗೆಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಜೀವದ ಹೂವು
ತೊಟ್ಟು ಕಳಚುವ ತನಕ
ಇಲ್ಲಿಯೊಂದೊಂದು ರುಚಿಯೂ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ
ನಡೆ. ಇದರ ರಸ ಹೀರು (ಉದಯನನ್ನು ಕುರಿತು –೧೯೫೫)

ಅಲ್ಲದೆ 'ದೇಹ' ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೂಡ ಹೌದು ('ಕವನ' ಕವಿತೆಯ ಮುಖೋದ್ಗತವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು) ತತ್ತರಿಸುವ ಕೈಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ದೇಹ ಸೋಲುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕವಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಸುಕ್ಕುಗಟ್ಟಿವೆ ಸ್ನಾಯು ತುಕ್ಕು ಹಿಡಿದಿದೆ ಗ್ರಂಥಿ
ಒಸರದಿದೆ ಒಂದಿನಿಸು ಬಯಸಿ ಮನಸು (ನೀರಡಿಕೆ –1958)

ಜೀವಕ್ಕೆ ಬಿಗಿದ ಘಟಸರ್ಪವಾಯಿತು ದೇಹ (ದುಃಖಗೀತ –1960)

ದೇಹ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಲೋಕಚೈತನ್ಯದೊಡನೆ 'ಸಂಪರ್ಕ' ಬೆಳೆಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಆ 'ಸಂಪರ್ಕ'ವನ್ನು ಕಡಿದು ಹಾಕುವ ಗೋಡೆಯೂ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಬಲವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಇದು ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದುದಲ್ಲ.) ಈ ವೈರುಧ್ಯದ ತಾರ್ಕಿಕ ಕೊನೆ 'ದೇಹದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ'. 'ದುಃಖಗೀತ' ದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥ ಕವಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಕಣ್ಗಳ ಮುಚ್ಚಿ
ಗತ ಜೀವಿತದ ಕಳಚಿದರಿವೆಯೊಲು ತೆರೆದಿಟ್ಟು
'ನೀ ಕೊಟ್ಟೆ ಇದ. ನೀ ಕೊಟ್ಟೆ ಇದ ಮತ್ತೆ ನೀನೆ ಇದ ಮರಳಿ ಕೋ'
ಎಂದು ಜೀವಾಧಾರನಿಗೆ ಬಾಗಿ ಪೊರಮಟ್ಟು
ಸುಡುವ ಗೂಢವನು ಕೆಂಡದೊಲು ಹೊತ್ತು.

ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರ ಇಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ 'ಸುಡುವ' ಗೂಢ ಕೆಂಡದಂತೆ ಮಡಿಲಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಇನ್ನೆರಡು ಅಂಚುಗಳು ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

೧. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಅರಿವು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದು ಈಗ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ 'ದುಃಖಗೀತ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ತಂದೆಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕವಿ ತಾನೇ ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕನಾಗಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಂಗಿಯಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಅಪೂರ್ವವಾದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಕೂಡ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಉದ್ಗಾರವಾಚಿಯಾಗಿ 'ಅಹ' 'ಅಹಹ' 'ಅರರೆ' 'ಅಲಲಾ' ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ಅಚಾನಕವಾಗಿ ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿತೆಯೊಳಗೆ ಮೈಗೂಡಿದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮಪುರುಷ ಭೂತ ಏಕವಚನ ಕ್ರಿಯಾರೂಪವೇ, ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷಕ್ಕೂ ಅದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಬಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನೋಡಿ:

ದಿಕ್ಕುಗಾಣದೆ ನಿಂದೆ ದಿಕ್ಕುಗಾಣದೆ ನಿಂದೆ
ದೇವರೆ ಎಂದೆ, ದುರ್ದೈವವೇ ಎಂದೆ
ಪೂರ್ವ ಸಂಚಿತವೆಂದೆ, ಇಹವು ವಂಚಿಸಿತೆಂದೆ

2. ಈ ವೈರುಧ್ಯದ ಅರಿವಿನೊಡನೆ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅರಿವೆಂದರೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆ. ಇದನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು.

> **ಹುಟ್ಟನಿಂದಲೆ ಇರವಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಿಡಿದ ಬಂಧ**
> **ಅಹ ಬೀಜದಲೆ ಪೂರ್ವಲಿಖಿತದೊಲು**
> **ಪ್ರಸುಪ್ತ ಗುಣಸಂಭಾರ**
> **ಜಗದ ಕಂಭಗಳನಲುಗಿಸಿ ಕುರುಡು ಭೀತಿಯಲಿ**
> **ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂಥ ಗೋಳನು ಹುಯ್ದು ಹಲುಬಿದಿರಿ**
> **ಬೊಕ್ಕ ಬೋರಲು ಬಿದ್ದ ಬಾನಿನೆಡೆ**

ಋಷಿ

ಆದರೆ ಈ ಅರಿವು ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಿದೆ.

> **ನೆಲ ಬಾನುಗಳ ನಿರರ್ಥಕ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ**
> **ಸಿಕ್ಕು ಬಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ. ಕೊನೆಯು ಎಂದು**

ಗೂಢ

> **ಸುತ್ತುವರಿದಿವೆ ನಿರುತ್ತರವಾಗಿ**
> **ನಿರ್ವಿಕಾರ ಮುದ್ರೆಯ ತಳೆದು**
> **ನೆಲ ಬಾನು.**

ಉದ್ವಿಗ್ನ

ದೇಹದ ಈ ಇಬ್ಬಂದಿತನದ ಅರಿವು, ಹಾಗೂ ಅದರ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿಯವರು ಚಿತ್ತಾಲರಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಗೂಢಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ದೇಹನಿರಾಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಗಟ್ಟಿ ನಿಲುವಿನ ಕವಿ ಇವರು. "ಹೆಳವನ ಮಾಡದಿರಯ್ಯಾ ತಂದೆ ಹೆಳವನ ಮಾಡದಿರೋ' ಎಂದು ಅಹವಾಲನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಬೇರೇನೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಹಾವಭಾವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಹಸನ್ಮುಖ' 'ಮುಖವಾಡ ತೊಟ್ಟಂತೆ ಹಾವಭಾವಗಳ ಕಳಕೊಂಡ ಮೋರೆ' ಯಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಾರ.

ಯಾರಾದರೂ ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಶೆಯ, ಪಲಾಯನದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ನಾವು ತಲುಪಿಬಿಡಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯೇ ಇಂಥ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಯತ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ತಾಲರು ಈ ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅವರ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ದೇಸಾಯಿ, ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಧೀರೋದಾತ್ತ ಗುಣ (ಹುತಾತ್ಮ ಗುಣವಲ್ಲ) ಇವರ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವನಾಡಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಮೈ ತಳೆದಿರುವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕೆಲವು ಕವಿತಾ ಭಾಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

ಮುವ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ನಿಂತಲ್ಲೇ ನಿಂತಿದೆ
ಗೇಟ ಬಳಿ ಗುಲ್ ಮೊಹರ್
ಅದೇ ಒರಟೊರಟು ಕಾಂಡ, ಅದೇ ರೆಂಬೆಗಳ ಮುರುಕ
ಅದೇ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮೈ ನೀಡಿದಂತೆ ತ್ರಿಭಂಗಿ ಬಗೆ
ನೆಲದ ಪೋಷಣೆ ಹುಡುಕಿ
ಆಳಕ್ಕು ಇಳಿದ ಬೇರುಗಳ ಬಿಗಿತ

ಗುಲ್‌ಮೊಹರ್

ಕೈಕಾಲ್ಗೆ ಮೆತ್ತಿದ ಒದ್ದೆ ಮಣ್ಣು, ನೀರುಂಡು
ಹಸುರಿಸಿದ ಆ ಮಣ್ಣ ತೇವ ತಂಪು
ಸುತ್ತಲೂ
ಬೆಳೆವ ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳ ಮೈರಸದ ಸರಭರ
ಸದ್ದು ಸೊಗಸು

ತಾಯಿ

ನೆಲದ ಸಂಪರ್ಕ ಬೇರುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಲ್ಲದೆ ಈ ಜೀವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಚಿತ್ತಾಲರು ತಲುಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲ ಬಿಟ್ಟು 'ಆಕಾಶ ಪರವಶ'ವಾದ ಜೀವದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಬೆರಗುಗಣ್ಣಿಂದ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಸುಧೀರ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಜೀವವೊಂದು ಬೆರಗನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ

ಗರಿಬಿಚ್ಚಿ ನಿಗುರಿ ಗಗನಕ್ಕುಗಿದ ಈ ಬಾಣ
ಗಾಳಿ ಪಾಲಾಗಿ ನಾಲ್ಕಾರೆ ತಬ್ಬಲಿ ಪಕ್ಕ ಪುಕ್ಕ ಮಾತ್ರ ನೆಲಕ್ಕಿಳಿಸಿ
ತೆರಳುವನು

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಒಳಗೆಲ್ಲೋ ಈ ಬಗೆಯ ಜೀವನದ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ ಎನಿಸುವುದು. ಇದೇ ಧಾಟಿಯನ್ನು 'ಅಣ್ಣ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾವನ್ನೇ ಕುರಿತದ್ದಾದರೂ 'ತಾಯಿ' ಕವಿತೆಯು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ತಾಯಿ ಬೆಳೆವ ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲೇ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಇದ್ದವಳು. ಅವುಗಳಿಗೆ ನೀರುಣಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದವಳು. ತಾನು 'ಒಳಗೊಳಗೇ ಒರಲೆ ಹತ್ತಿ ಮೈಗೂಡು ಕಳಚಿ ಮಣ್ಣಾದರೂ' ಉಳಿದವರನ್ನು ಸಾಕಿದಳು. ಅವಳು ನೆಲದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಬಿಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ಸಸ್ಯಲೋಕದೊಡನೆ ಜೀವಸಖ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಳು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷವಾದರೂ ಆ ಸಸ್ಯಗಳಿಗೆ, ಅಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕನಿಗೆ, ಅವಳನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಬಾಯಿ ನೀರೂರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳೀಗ ತಾಯಿಬೇರು. ಕನ್ನಡ ಮಾತಿನ ಜಾಯಮಾನಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕವಿ ಇಲ್ಲೊಂದು ಮಹತ್ವದ ತಿರುವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಇಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. 'ಅಣ್ಣ', 'ಸುಧೀರ' ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ 'ತಾಯಿ' ಕವಿತೆ ನಿಲ್ಲುವುದೂ ಇದೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಅದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ 'ಗುಲ್‌ಮೊಹರ್' ಕವಿತೆ ಇದೆ. ಗುಲ್‌ಮೊಹರ್ ನೆಲದೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಖ ನಾಯಕ

ಹೊಸ ನಸುಕಿನಲ್ಲೆದ್ದು ದಿಗ್ದೇಶಗಳಿಗೆ
ಲಗ್ಗೆಯಿಡಲೆಂದು ಹೊರಟವನು
ಮೊದ ಮೊದಲು ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜೆಗಿಲುಗಿನ ಹಿಗ್ಗ
ತುಳುಕಿಸುತ ನಡೆದವನು

ಆದರೆ ಈ ದಿಗ್ವಿಜಯ ನಡೆದಾಗಲೂ ಗುಲ್‌ಮೊಹರ್ ಅಲ್ಲೇ ನೆಲದೊಡನೆ ನಿಂತಿತ್ತು. ನಾಯಕ ತನ್ನ ನಡೆದಾಟ ಮುಗಿಸಿ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಬಾಲ್ಯದೀ ಸಖನ ಸಹವಾಸ ಬಯಸಿ
ಕರುಬುತ್ತ ನಿಂದಿದ್ದೇನೆ
ಬಂಗಾರಗೆಂಪು ಹೂ ಹಿಡಿದ ರೆಂಬೆಗಳಡಿಗೆ
ಹೋಲಿಸುತ ನನ್ನ ದುರ್ದೆಶೆಯೊಡನೆ
ಇದರ ಈ ಬೇರ್ಬಿಟ್ಟು ನಿಂತಲ್ಲೇ ನಿಂತ
ನಿಶ್ಚಿಂತ ದಿಲ್ದಾರತನ

ನೆಲಕ್ಕೆ ಮರಳುವ ಪುರಾಣಪ್ರತೀಕ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಸಸ್ಯಲೋಕದ ಬಾಹ್ಯದ ಸ್ಥಗಿತ, ಅಂತರಂಗದ ಚಲನಶೀಲ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವೈಭವಿಸುವತ್ತ ಮೈಗಂಡಿದೆ. ಸಸ್ಯಲೋಕ ಚಿತ್ತಾಲರಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ದೀರ್ಘವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲಿ ನಾನು ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿ ನಿರರ್ಥಕ ಹಾಗೂ ನಿರಾಶೆಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲುಪುವ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಹೊರ ಬಾಬುಗಳು ಮಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಅವರ 'ಸಂಪರ್ಕ'ದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ. ದೇಹವಿದ್ದೂ ಅದರ ಹಂಗನ್ನು ಮೀರುವ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಒಳ ಚೈತನ್ಯದ ಸಸ್ಯಗಳು ಕವಿತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತೀಕಗಳಾದದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. 'ತಾಯಿ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ನಾಯಕನಿಗೆ ತಾಯಿ, ಬೇರಾಗಿ ಉಣಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಆವರ್ತನ ಮನೋಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು, ಹಾಗೂ ಅದು ಕವಿತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. 'ಸಂಪರ್ಕ' ದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಲುಪಿರುವ ಧೋರಣೆಗಳು ಮೊಳಕೆಯಾಗಿ ಆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕ ಪಡೆದಿರುವ ಅರಿವಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ

ಇದ ಬಣ್ಣಿಸಲೆಳೆಸುವ ಬರಿ ಮಾತು
ಏನನ್ನೂ ಹಿಡಿಯಲು ಬಾರದ ತೂತು

ವ್ಯಾಧಿ

ಎಂಬ ನಿಲುಪಿಗೆ ತಳ್ಳುವುದು ಸಹಜವೇ ಆದರೂ, ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾಡುವ ಭೂತ, ಹಾಗೂ ಕಾಯ್ದು ಎರಗಲಿರುವ ಭವಿಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರೆ ಸುಡುವೀ ಗೂಢ ಹೊತ್ತು ತೊಳಲುವುದೊಂದೆ ಗತಿಯಾಯ್ತೆ ಜೀವನಿಗೆ' (ಗೂಢ) ಎಂಬ ನೋವಿನಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು, ಅದರ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಲು ಕವಿಗೆ ಇರುವುದೊಂದೇ ಮಾರ್ಗ. ಅದು ಕವಿತೆಯ ರಚನೆ. 'ಸಂಪರ್ಕ'ದ ಕೊನೆಯ ಕವಿತೆ

'ಕೃಷಿ' ಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ.

ಇಂತಹ ಇಳಿಗಾಲದಲ್ಲೊ
ಉಳಿವ ಅಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲೊ
ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಸ ಬೆಳೆಯೆನೆ?
ಹರಗ ಬರದೆ ಬಿಟ್ಟ ಹೊಲವೆ
ಬಂಜೆ ಬಂಜರೆಂದ ನೆಲವೆ
ಒಳಗಿನೊಳಗೆ ಮರಳಿ ಪಡೆದು
ಒಳಸೆಲೆಗಳ ರಸವನು
ತನ್ನ ಮೂಲ ಕಸುವನು
ಹಾಲ್ದೆನೆಗಳು ತುಂಬಿ ತೊನೆವ
ಭರ್ತಿ ಪೈರ ನಿಲಿಸೆನೆ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾರದ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಅನ್ಯಥಾ ಮಾರ್ಗವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಧಾಟಿ ಕೂಡ ಅಡಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆ ಕವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೆಂಬ ಭರವಸೆ ಇವೆ. ಆದರೆ ಇದೂ ಕೂಡ ಏಕಾಗಿ? ಅದೇ ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ನೋಡಿ:

ಮಳೆ ಗಾಳಿ ಬಿಸಿಲುಗಳು
ಉಣ್ಣಿಸುತಿವೆ. ಹಣ್ಣಿಸುತ್ತಿವೆ
ನಿತ್ಯ ಬೀಜ ಧಾರಣೆ

ಸಸ್ಯದಿಂದ ಮರಳಿ ಸಫಲತೆಯ ಕುರುಹಾಗಿ ಬರುವ ಬೀಜಗಳು ಒಂದೆಡೆ ತಕ್ಕ ನೆಲಕಾಗಿ ಕಾಯುವ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಭವಿಷ್ಯದ ಕರಾಳ ಪೂರ್ವಲಿಖಿತಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಒಳಗೆ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಜೀವಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕವಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದೆ. ಬೀಜಗಳು ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಿ ಬೆಳೆಯಲು ತಕ್ಕ ಮಣ್ಣು ಬೇಕೆಂಬ ಹಿಂದಿನ ನಿಲುವು 'ಸಂಪರ್ಕ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಈಗ 'ಖಾಲಿ ಟಿನ್ನುಗಳ ಬೀದಿ ಧೂಳಲ್ಲು ಮೈ ತಳೆದ ಸೃಜನದೀ ಕೌತುಕ'ವನ್ನು ಕವಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕವಿತೆಯ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಮರಳಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇರಬಹುದು. ಹೊರತು ಅದು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ತಕ್ಕ ಮನದಲ್ಲಿ ಬೀಳುವವರೆಗೆ ಕಾಯುವುದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲಿಯದು. ಇದು ಸಹೃದಯರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯು ಜೈವಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ, ಕವಿಯೊಬ್ಬ ತಲುಪಬೇಕಾಗಿರುವ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಶರ್ಮರ 'ಹೊಸ ಒಡಂಬಡಿಕೆ'

ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೇನು? ಕವಿತೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮನ್ನೇ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಚಪಲವಲ್ಲವೇ? ಆದರೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು, ಮಿಂಚುವ ಆಗಾಗ ಹೊಳೆವ ಕಾರ್ಮೋಡಗಳ ರಾತ್ರಿ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ, ಆಗ ಇದ್ದುದು ಕಾಣುವುದೋ ಕಂಡದ್ದು ಇರುವುದೋ ಎಂಬ ತುಯ್ತ ಸಹಜ. ಇದೇ ಕವಿತೆಯ ಓದಿನಾಚಿನ ಬರೆಹಕ್ಕೂ ಕಾರಣ.

ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ಹಾದಿಗುಂಟ ತಿರುವುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮರ ಕವಿತೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೋ ಈಗ ಇನ್ನೊಂದು ಕವನ ಸಂಕಲನ ಓದುಗರಿಗಾಗಿ. ಈ ಕವನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಅವರ 'ಬುಪಿ ನೀಡಿದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ'ಯ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಕವಿತೆ ಹುಟ್ಟಿತು' ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇ? ಅಥವಾ ಆ ಕವನಗಳನ್ನು 84ರ ಕವನಗಳೊಂದಿಗೆ ಓದುವಾಗ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಚಕ್ರದ ಗಮನಶೀಲತೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದೇ? ಎರಡನೆಯ ಊಹೆಯೇ ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿನ ಬಹುಪಾಲು ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೇ ವಸ್ತು. 'ಮಾತು-ಮಾಟ' ಸಾನೆಟ್ ಮಾಲಿಕೆಯಿರಲಿ ಉಳಿದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲೂ ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ ಸುಳಿಯದಿರುವ ಸಂಭವ ಕಡಿಮೆ. 'ಕವಿತೆ'ಗೆ ಕೊಂಡಿಬಿದ್ದ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಮೈಚಾಚುತ್ತವೆ. 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹುಡುಗ' ಸಂಕಲನದ ದಾಂಪತ್ಯ ಕುರಿತ ಸಾನೆಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ದನಿಗಳಿದ್ದವು: 'ಹೇಸರಗತ್ತೆ'ಯಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಮೆಲುದನಿಯ ರಚನೆಗಳು ಕೆಲವಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಕಲನದ ಕೇಂದ್ರವೇ 'ಕವಿತೆ'. ಕವಿತೆಗೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಶೋಧವಾಗುವುದೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನನ್ನೆದುರು ಇದೆ. ಕವಿ ತಾನು ಸವೆಸಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಅದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಕವಿತೆಗೆ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಯಾವುದೆಂಬ ತವಕ ಕಾತರಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಕವಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಪೂರಕ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

'ಕೊಳವಾಗಿ ಮಲಗಿದ್ದ ಮೌನದಾಳದ ಕನಸು
ನುಡಿಯ ದೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಗೋಗರೆಯಿತು'

ಎಂದು 1956ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಾಲುಗಳು ಹೇಳಿದರೆ ಈಗ ಕವಿ

'ಮಾತಷ್ಟನ್ನು ಕಬಳಿಸಿ ನಿರಂಬಳ ಮಲಗಿದ
ಈ ಸಮುದ್ರ ಮೌನಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ದಾಳಿ ಹೂಡಲೇಬೇಕು....

ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕವಿತೆ ಮೈತಳೆಯುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯತ್ನದ ದಿಕ್ಕು ಹೀಗೆ ತಲೆ ಕೆಳಗಾಗಿರುವುದು ನನಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದು ತೋರಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೀಗೆ ಕವಿತೆ, ಯತ್ನದಿಂದ ಮೈತಳೆದರೂ ಅದು ಕವಿತೆಯಾಗದೆ ಹೋಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈಗ ಕೊನೆಯ ಮಾತು:

'ಒಂದೊಂದು ಕವನವೂ ಭರವಸೆಯ ವ್ಯವಸಾಯ
ಅಜ್ಞಾತದ ತಳಕ್ಕಿಳಿದು ಬಂದವನ ಭಾಗ್ಯ'

ಶರ್ಮರ ಈ 'ಕಾವ್ಯ-ಕವಿತೆ'ಗಳನ್ನು ಮೆಟಾಪೊಯೆಮ್ಮುಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಮೊದಲು ಕವಿ-ಕವಿತೆಯ ಸಂಬಂಧವಷ್ಟೇ ನನಗೆ ಗೋಚರವಾಯಿತಾದರೂ ಕವಿತೆ-ಓದುಗರ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಾಣತೊಡಗಿದವು. 'ಕವನ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕವಿಯ ಮೂಲಕ ಓದುವಂತೆ ಓದುಗರ ಮೂಲಕವೂ ಓದುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಈ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕವಿಯ ಸ್ವಗತದ ಕಾಂಡಪಟದಿಂದ ಆಚೆಗೂ ತಂದು ಅವುಗಳ ಹರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇವು ಪದ್ಯರೂಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು.

ಶರ್ಮರದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನ ಲೋಕ; ಕಣ್ಣಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಲೋಕದ ಅರ್ಥಭಾರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಲೋಕ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥ ಲೋಕದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಲೋಕದೃಶ್ಯಗಳು ಭಾಷೆಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೂಲನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಕಂಬಳಿಹುಳು ಚಿಟ್ಟೆಯಾದಂತೆ, ಅರ್ಥವಿಶೇಷವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. (ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಶರ್ಮರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಪಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಕಣ್ಣಿನಲೋಕವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ) ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಕವಿವರಗಳು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವಲಯವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವೇ ಕಾವ್ಯಗುಣವಾಗುವುದೇ ಹೊರತು ಅನಂತರ ಮೈದಳೆಯುವ ತಾತ್ಪರ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಾನೆಟ್‌ಗಳ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳೇ ಹಲವು ಬಾರಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಗಮನಿಸಿ;

'ಸಮರಸದ ಸ್ಥಿತಿ ಮರಣ, ಸಮರವೇ ಜೀವನ'
ಕೇವಲ ಕಿತಾಪತಿಗೆ ಇಳಿದ ಕಾಳಗ; ಸುಸ್ತು
ಅಥವಾ ಮುಪ್ಪು ಬಂದಡರಿ ಸತ್ತವರೆ ಹೆಚ್ಚು
'ತೇವು ನೆಲದ ನೆವಕ್ಕಷ್ಟೆ ಹುಟ್ಟಿ ಕುಪ್ಪಳಿಸಿ
ಹುಟ್ಟದ್ದಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮಾತಿಗಿಂತಲೂ
ಒಣನೆಲದ ಶಬರಿಶ್ರದ್ಧೆಯ ನಿಶ್ಶಬ್ದಮೇಲು'

ಸಾನೆಟ್‌ಗಳ ಬಂಧದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಅದಿರಲಿ, ಇವು ಯಾವ ಸಾನೆಟ್‌ಗಳವು ಎಂದು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಕವಿತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಓದುಗರು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅಡ್ಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳ ಸಾಧನೆ ಅವುಗಳ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಅವು ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಬಗೆಯೇ ಸರಿ.

ಈ ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳು ಕವಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನಲ್ಲದೆ ಓದುಗರನ್ನೂ ಕುರಿತಿವೆ ಎಂದೆನಷ್ಟೆ. ಇದರ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳು ವಿವರಣೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ. 'ಶಬ್ದ–ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಸಾನೆಟ್ಟನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದಲೇ ಮೈತಳೆಯುವ ರಚನೆಗಳ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು, ಅವುಗಳಿಂದ ದೂರವಿರುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅಂದರೆ ಕವಿತೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಸದೃಢ ಕಾರಣಗಳಿರುತ್ತವೆಂದು ಅನಿಸುವುದು ಸಹಜವಿರುವಾಗ, ರಚನೆಗಳ ಆ ಕಾರಣ ಜನನದ ಅರಿವು ಮೂಡುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಇಲ್ಲಿಯೇ ಓದುಗರ ಪ್ರವೇಶ. ಮೈತಳೆದ ಕವಿತೆ ಅಲ್ಪಜೀವಿ ಎಂಬ ಅರಿವು ರಚನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರವಾಗುವುದು. 'ನೀಲಾಂಜನೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿ ಓದುಗರಿಬ್ಬರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕವಿಗೆ ಆಜ್ಞಾತ ಲೋಕದ ಕಲ್ಪನೆಯ 'ನೀಲಾಂಜನೆ' ಯಾದರೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಕವಿತೆ ಮೈ ತಳೆಯುವ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ 'ನೀಲಾಂಜನೆ' ಇದ್ದಾಳೆ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಇದು ಕವಿತೆ' ಎಂದು ಒಟ್ಟು ಮಾತಿಗೆ ಅದನ್ನು ಇಳಿಸಿದಾಗ "ಉಳಿದದ್ದು ಒಡ್ಯಾಣ ಪೈಜಣ" ಮಾತ್ರ. ಕವಿತೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ "ಮಿಂಚಿ ಸತ್ತ ಮಾತಷ್ಟೇ ಬಿಟ್ಟು ಹಠಾತ್ತನೆ ಮರೆಯಾದ ಕಲ್ಪನೆ"ಯಾಗುವುದಲ್ಲವೇ?

ಈ 'ಮಾತು–ಮಾಟ' ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮಂಡಿಸುವ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಹೇಳ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೂರ್ಣ, ಉಚಿತ–ಅನುಚಿತ, ಜ್ಞಾತ–ಅಜ್ಞಾತ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಜೋಡಿ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವಂಥ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣಹುಡುಗ'ದ ದಾಂಪತ್ಯ ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಒಳದನಿಯಾದರೆ 'ಮಾತು–ಮಾಟ'ದ ಕಾವ್ಯ–ಕವಿತೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ದಾಂಪತ್ಯವೇ ಒಳದನಿಯಾಗಿದೆ ನೋಡಿ.

..... ನಿನ್ನ ತೆಕ್ಕೆ
ಬಿಗಿಯ ಬಲವಂತಕ್ಕೆ ಪುರುಷ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ
ಲಯವಾಗಿ ಬಸಿರು ಕಟ್ಟಲಿ, ಮೌನ ಮಾತಾಗಲಿ"
"......ವಾಗಾರ್ಥಗಳ ತೆಕ್ಕೆ
ಬಿಗಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವ ಧನದ ದೈತ್ಯ ಆಗತ್ಯಕ್ಕೆ
ಪಾರ್ವತಿಯ ಋಣದ ಪೂರೈಕೆ ಒದಗಿದ ಗಳಿಗೆ"
"ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದ ಜತೆ ಹಕ್ಕಿ ಕಟ್ಟಿದ ಗೂಡು
ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಾತು ಮೇಳೈಸಿದಂತೆ ಹಾಡು"

ಹೀಗೆ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಾಧ್ಯ.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ 'ಮಾತು-ಮಾಟ' ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳು ಹೀಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವೆನಿಸಿದರೂ ಕವಿತೆಯೇ ನೇರವಾಗಿ ವಸ್ತುವಾಗಿಲ್ಲದ ಈ ಸಂಕಲನದ ಇತರೆ ಕನವಗಳೇ ನನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದವು. ಈ ಕಾವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳು ಶರ್ಮರ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಈವರೆಗೆ ಬಂದ ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟರೂ, ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಬಿಟ್ಟವೆ. 'ಹೇಸರಗತ್ತೆ' ಪ್ರಕಟವಾದ ಹೊಸತರದಲ್ಲಿ-ಅದೇ ಆಗ ತಾನೇ ಶರ್ಮರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಓದತೊಡಗಿದ್ದೆ-ನನ್ನ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬ 'ಎಲ್ಲಿ ಹೋಯಿತು ಆ ಹಿಂದಿನ ಪ್ಯಾಷನ್?' ಎಂದು ಕೂಗಾಡಿದ್ದ. ನನಗಿಂತ ಕವಿತೆ ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗೊತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಆಗ ನಾನು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸತೊಡಗಿದೆ. ಮುಂದೆ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹುಡುಗ'ದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರು 'ಇವು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಂತದ ಕವಿತೆಗಳು' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಶರ್ಮರನ್ನು ಮಂತ್ರದಂಡವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಸ್ಪರೋ ಎಂದೇ ವರ್ಣಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರ ಉದ್ದೇಶವಿಷ್ಟೇ. ಮತ್ತೆ ಶರ್ಮರ ಇತರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಭಾವಸ್ಪರ್ಶ ಕುಡಿಯೊಡೆದಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಅವರ ಕೈಗೆ ಸಿಗದೇ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದ 56ರ ಕವಿತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ ಅಲ್ಲವೇ?

ಈ ಸಂಕಲನದ 'ಚಕ್ರವರ್ತಿ', 'ನಿಮ್ಮಂತರಯೇ', 'ತಡವಾಗಿ ಬಂದ ಬೆಳಕೇ' 'ಸಂಗಾತಿ', '1984ರ ಯುಗಾದಿಗೆ' ಹಾಗೂ 'ನವೆಂಬರ್ 3ರ ಸಂಜೆಗೆ' ಕವಿತೆಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಅನುಭವಲೋಕ ಕವಿಯದಲ್ಲ, ಓದುಗನದ್ದು. ಭಾವಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನು ತನ್ನ ಕೋಟೆಯನ್ನಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ನಮ್ಮ ಒಳಗಿನ ಆತ್ಮೀಯ ಜಗತ್ತೊಂದನ್ನು ನಮಗೆ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬಲ್ಲವು. ಅಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಬಗೆಯೂ ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗರನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಹೇಳುವ 'ಮಾತು-ಮಾಟ' ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿನ ಬಗೆ ಬೇರೆ. ಕವಿತೆ ತಳೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ನಿಮಗ್ನ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಭಾವಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

> **"ನೆನಪಿಗಿದು ಹೊತ್ತು, ನೆನಪಿಗಿದು ಹೊತ್ತು"**
> **ನೆನಪಿನ ಹೊತ್ತೇ ಕನಸಿನ ಹೊತ್ತು**
> **ಕನಸಿಗಿದು ಹೊತ್ತು. ಕನಸಿಗಿದು ಹೊತ್ತು.**

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕೀಲಿ ಕೈಯೊಂದಿದೆ. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದ್ದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರತೀಕಲೋಕವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತು ನೆನಪಿನ ಇಲ್ಲವೇ ಕನಸಿನ ಪಾತಳಿಯದ್ದು. ಆಗ

> **'ತಿಳಿನೀರ ಕೊಳವಾಗಿ ಮರುಕೊಳಿಸುವುದು ಕಾಲ**
> **ಕಿರಣಗಳ ವಕ್ರೀಕರಣ ಕಾರಣವಾಗಿ**
> **ತಳಕ್ಕೆ ಥಳಥಳ ಹೊಳೆವ ಹವಳ**
> **ನಿಜವಲ್ಲ, ಶುದ್ಧ ಸುಳ್ಳು**
> **ಕನಸು ಎಚ್ಚರದ ನಡುವೆ ಅಂಡಲೆವ ತ್ರಿಶಂಕು ನೆರಳು,**

ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಹಜ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಿಯಮಾರ್ದವತೆ ಈ ಭ್ರಾಮಕತೆಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಎಂದರೆ ಇದನ್ನು ಕವಿಯ ಹಳಹಳಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಬದಲಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತೀಕಗಳು ನೆನಪು ಕನಸುಗಳ ಅರ್ಥದ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವ ತವಕವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. 'ಸಂಗಾತಿಗೆ' ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾರುಶಕ್ತಿಯುಡುಗಿಯೋ ಬಯಕೆಯುಡುಗಿಯೋ ಕುಳಿತ ಜೋಡಿ ಹಕ್ಕಿಗಳಿವೆ. ಋತಮಾನ ಬದಲಾದಂತೆ.

'ಹಠಾತ್ತನೆ ದಾಳಿ, ಎತ್ತರದಗಾಳಿ
ಗಿಡ ನಡುಗಿ ಬುಡಕ್ಕೆ ಹಳದಿ
ಅವಕಾಶವಿರದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ
ಗಿಡಕ್ಕೆ ಗಿಡವೇ ಪಕ್ಕ ಪಡೆದೆದ್ದಂತೆ--
ನಮದಲ್ಲ ಸರದಿ.'
ಈಗ ಮತ್ತೆ ಗಂಡು ಹಕ್ಕಿ ಕರೆದು ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟು
'ಕೊರೆಯುತ್ತಿದೆ ಚಳಿ, ಬಳಿ ಬಂದು ತಬ್ಬು
ನೆನಪು ಬೂದಿಕದಕು.
ನನಗಿರಲಿ ನಿನ್ನೆದೆಯ ಕಕ್ಷೆ: ರೆಕ್ಕೆಗಳರಕ್ಷೆ'

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಒಲವೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕು' ಎಂಬ ಸಾಲಿನ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಇದೆ. ಈ ವರ್ತಮಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಸಮರ್ಥ ಬೇರುಗಳು ಕಳೆದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗಾತಿಯ ಜೀವ ಸಂಗೋಪನ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳಿವೆ.

'ಮಂಜು ಹೂವಾಗಿ ನಂಜು ಹಾವಾಗಿ ಗರಬಡಿದ ಚಿತ್ತ
ಪರಿಧಿ ಹಿಡಿದು ಪರಿಭ್ರಮಿಸಿದಂತೆ
ಮೊಣಕಾಲತನಕ ಜಗ್ಗಿದುಸುಬಲ್ಲಿ ಸೆಣಸಾಡಿ ವೃತ್ತ
ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದೆ ಭೂಕೇಂದ್ರದಂತೆ'
'ಖಂಡ ಖಂಡಗಳ ಅಖಂಡಗಳ ನೆಲ ಜಲ
ತಳಕ್ಕ; ಬಲಕ್ಕೆ ನೀನು, ಕೊಕ್ಕಲ್ಲಿ ತುಳಸಿ'.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳು ಓದಿದಂತೆಲ್ಲ ನನ್ನನ್ನು ಸೆಳೆಯಲು ಇನ್ನೊಂದು ದಟ್ಟ ಕಾರಣವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಲೋಕ ನೆನಪಿನಿಂದ, ಕನಸಿನಿಂದ ಸಿಂಚಿತವಾದದ್ದಾದರೂ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಗಂಟುಬಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದೆನಷ್ಟೆ. ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಜೀವೋತ್ಸಾಹದ ಹಾಗೂ ವರ್ಧಮಾನತೆಯ ಪರವಾಗಿದೆ. ಹತಾಶೆಯಿಂದ ಅಮೂರ್ತ ಅತೀತದ ಹಾಗೂ ಅದೃಷ್ಟದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿಲ್ಲ. 'ತಡವಾಗಿ ಬಂದ ಬೆಳಕೆ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕಿಟಕಿ ಗಾಜಾಚೆ ಪಟಪಟನೆ ರೆಕ್ಕೆ ಬಡಿದ ಪತಂಗ ಸಾಯುವುದನ್ನು ಊಹಿಸಿದರೂ ಅದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ, ಅಸೂಯೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ನೋಡಿ:

"......ಮಂಜು ತಿಳಿಯಾಗುವುದೆನ್ನುವ ಅಭಯ
ಮುಸ್ಸಂಜೆಗಲ್ಲ, ಅರುಣೋದಯಕ್ಕೆ

ಗಳಿಗೆಗಳಿಗೆಗೂ ಬಿಗಿದ ಮೊನ್ನೆಗಳ ಕುಣಿತ
ಕ್ಷಣಕ್ಷಣದ ಎಣಿಕೆ ನನಗಿರಲಿ, ಹೋಗು, ನಾಳೆಬಾಳಿಗೆ ಹಣತೆ
ನೀನಾಗು, ಬೆಳಗು....."

ಈ ಹಾರೈಕೆಯ ದನಿ ಕೇವಲ ವಾಗ್ವೈಖರಿಯದ್ದಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪುರಾವೆಗಳು ಕವಿತೆಯಲ್ಲೇ ಇವೆ. ಜೀವಪರಂಪರೆಯ ಸಾತತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪ್ರೀತಿ ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಯ ಅನನ್ಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಕಾಲಬದ್ಧ ನೋವುಗಳ ಅರಿವನ್ನೂ ಕವಿತೆ ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ಇಡುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ಕೇವಲ ವೃದ್ಧಜಪವಾಗುವ ಅಪಾಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಿದೆ. ಶರ್ಮರ ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ಇದಾಗಿದೆ.

'ನವಂಬರ್ 3ರ ಸಂಜೆಗೆ' ಕವಿತೆ ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತ. ಯೇಟ್ಸ್‌ನ ಸಾಲುಗಳ ಮೂಲಕ ಭಗ್ನತೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಮೂಡನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕವನಗಳ ಧಾಟಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಿನ್ನತೆ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

'ಎಲ್ಲ ಛಿದ್ರ, ಅಭದ್ರ; ಗಟ್ಟಿ ಬೇರು ನೆಲಕ್ಕಿಳೀಬಿಟ್ಟು ಮೇಲೆದ್ದು
ಪತ್ರ ಪುಷ್ಪಫಲ, ಯಾವುದೊಂದೂ ಕೊಡದ ಕೊರಡಷ್ಟೆ ನಮಗೆ'

ವರ್ತಮಾನದ ನಿರರ್ಥಕತೆಯ ಆಚೀಚೆ 'ಗಟ್ಟಿ ಬೇರು' ಹಾಗೂ 'ಪತ್ರ ಪುಷ್ಪಫಲಗಳಿವೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯ ಈ ಕವನದ ಭಗ್ನಾತಾನುಭವವೂ ಕೇವಲ ಸಂಚಾರಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತೆಯೇ ಒಂದು ಗಣನೀಯ ಅನುಭವವೆನ್ನಿ. ವರ್ತಮಾನ ಕವಿತೆಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ:

'ಮನಸ್ಸು ಜಗ್ಗಿ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಜಗತ್ತು ನಡುವಿನ
ಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಲೀನವಾದಾಗ ಹುಟ್ಟುವುದೆ ಕವನ

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಮಾಗುವಿಕೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಮುಂದೆ

"....ಮನೆ ಬಾಗಿಲೊದ್ದು
ನುಗ್ಗಿದ ಲೋಕ ಮುದುಡಿ ಕೂತ ಶಿಖಂಡಿ ಮುಂದಲೆ ಹಿಡಿದು
ಹೊರಕ್ಕೆಸೆದ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಪಾದಕ್ಕೆ ಜೋತು ಬಿದ್ದು
ಪಿತೃಪಿತಾಮಹರು ನೆಲಮಾಳಿಗೆಗೆ ಜಗ್ಗಿದ ಹಾಗೆ"

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ವರ್ತಮಾನವು ತಂದೊಡ್ಡುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪರಿಭಾವನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದ ಕವನವಿದು.

ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಕಲನದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಾಗ್ವಾದಗಳ ನಡುವೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಕುಡಿಯೊಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರಲಿರುವ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯಾಗುವುದೋ ಹೇಳಲಾಗದು. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಈ ಕವಿಯ ಕವನಗಳು ತಮ್ಮದೇ ದನಿಯೊಂದನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ದನಿಗೆ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇದೆ. ಒಂಟಿತನದ ಅನಿಸಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ಹಿಂಜರಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಕವಿತಾರಚನೆಯ ಈ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಈಗಲೂ ಅನುಯಾಯಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಶರ್ಮರ ಕಾವ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯಲೋಕದ ಮೂಲಕ ನೆಲದ ನೆಲೆಗಳನ್ನೇ ಪರಿಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅದರ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಅದೇನೆ ಇರಲಿ. ಈ ಸಂಕಲನದ ಮೆಟಾಪೊಯೆಮ್ಸ್‌ಗಳ ಮಹತ್ವವೇನೇ ಇರಲಿ, ಉಳಿದ, ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಕವನಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಲು ಶಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಭ್ಯಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದ ದಿನಗಳು ಹಿಂದಕ್ಕುಳಿದು ಹೋದವಲ್ಲವೇ?

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ

'ಕ್ಷ-ಕನ್ನಡದ ಕವಿ' ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಕ್ಷ-ಎಂಬಾತ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಕನ್ನಡ ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮಾತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕ್ಷ-ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದರೂ, ಅದು ಕನ್ನಡದ ಆಡು ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಭಾಷೆಗೆಂದು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ವ್ಯಾಕರಣದ ನಿಯಮಗಳು ಕ್ಷ-ನ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಕ್ಷ-ನ ಕಾವ್ಯದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಕೇವಲ ಶಬ್ದಗಳ ಸಾಮ್ಯತೆಯೊಂದೇ ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಛಾಯೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾದ ದುಡಿತವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರ ಮುಖಾಂತರ ಕ್ಷ-ನ ಕನ್ನಡ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಕ್ಷ-ನನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಕವಿ ಎಂದು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಗಹನವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮುಖಾಂತರವೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಪರ್ಕವಿದೆ. ಕ್ಷ-ನ ಕನ್ನಡವಾಗಲೀ, ಉಳಿದವರ ಕನ್ನಡವಾಗಲೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಇದೇ ಅವೆರಡರ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು. ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪೂರಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ಷ-ಕನ್ನಡದವನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನುಳಿದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಸ್ತರದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಈ ಮಾತು ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರರಷ್ಟು ಸತ್ಯವೆಂದು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ತಳಹದಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದಿಷ್ಟು: ಕವಿಯ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳಿಗೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರಕಿರುತ್ತದೆ. ಆತನ ಭಾಷೆ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು

ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತುಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಕ್ಷ–ನ ಕನ್ನಡದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ.

2

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಕನ್ನಡ ಕವಿ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಕೆಲವು ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೂ–ಈ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬ ಮಾತು ಬೇರೆ–ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇವರ ಮೊದಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಕವಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಬರ್ನ್ಸ್‌ನಂತೆ, ಜನಪದ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳಿಂದ ತಾವು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದುದಾಗಿ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ (ಹೊನ್ನ ಜಿತ್ತೇವು ಹೊಲಕೆಲ್ಲ). ಅವರ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಅವು ಜನಪದ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದುವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವೈಭವಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಯಾ ವರ್ಗದ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಜನಪದ

> **"ಹಾರುವರ ಕೇರಿಯ ಜಗುಲಿಯ ಮೇಲೆ**
> **ಲೋಲುಕಿನ್ನುಡಿ ನುಡಿಸೋನೆ–ಗೆಣೆಕಾರ**
> **ಮೊಗ್ಗಾಗಿ ಬಾರೋ ತುರುಬೀಗೆ,"**

ಕೆ.ಎಸ್.ನ

> **...... ಎಂದೆನ್ನ ಕೇಳಲೇಕೆ?**
> **ಎನ್ನರಸ ಸುಮ್ಮನಿರಿ ಎಂದಳಾಕೆ."**

ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ 'ಗೆಣೆಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಎನ್ನರಸ' ಶಬ್ದಗಳು ಕವಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಜನಪದ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ಕಟತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಅನುಭವದ ಪರಿಧಿಯಿಂದ ಯಾವ ಅಂಶವೂ. ವಿವರವೂ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂವೇದನೆ ಹೆಚ್ಚು ನಯವಾದದ್ದು. ನಾಗರಿಕವಾದದ್ದು.[1] ಕೇವಲ ಬಳಕೆಯಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ಈ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆಯಷ್ಟೆ.

ಎಂತಲೇ ಅವರ ಭಾಷೆ ಸೀಮಿತವಲಯದ್ದಾಗಿದ್ದು ತೀರಾ ಸಹಜವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. '...ಈ ಲಾವಣ್ಯವು ಮಣ್ಣು ನೆಲದಿಂದ ಬಂದುದಲ್ಲ ಎನಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ' ಎನ್ನುವ ಶ್ರೀ

ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವೂ ಇದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಸ್ತರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮೂಡಿಸುವ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ರವರ ಭಾಷೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕತೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಬಂದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಜಾರುಭಾಷೆ ಇತ್ತು. ಕೇವಲ ಆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಿಂದಲೇ ಹುಸಿಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ನೀಡುವ ಭಯವಿತ್ತು. ಕೆ.ಎಸ್.ನ.ರವರ ಆಗಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಸ್ವಪ್ನಸುಂದರಿ ಜಗವನಾಳುವಳು', 'ಚಂದಿರನ ಹರಿಗೋಲ ಮೀಟಿ ಬಹಳು.' 'ತೌರಿನಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ನಗುತಿಹರು' ಮುಂತಾದ ವಾಕ್ಯಗಳ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ. 'ಆಳುವಳು', 'ಬರುವಳು' 'ಇದ್ದಾರೆ' ಪದಗಳು ಪಡೆದಿರುವ 'ಕಾವ್ಯರೂಪ'ವನ್ನು ನಾವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಹೀಗಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನ.ರವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ, ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ, ಮೃದುವಾದ ಓಟಕ್ಕೆ ಈ ರೂಪಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ನೆರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲದ ಕವನಗಳಲ್ಲೇ ಬಳಕೆಯಾಗುವ 'ನನ್ನ' ಮತ್ತು 'ಎನ್ನ' ಪದಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ನಿಜ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಸಾರ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲದ ಈ ಪದಗಳು ಕೋಮಲತೆಯ ಏರಿಳಿತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನುಳಿದ ಭಾಷಾ ಘಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈಗ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯ ಓಟ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಇದರ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ; ಪದಗಳ ನಡುವೆ ಜರುಗುವ ಸಂಧಿ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿರುವ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಪರಪದದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಒತ್ತು. ಇದು ಆ ಪದದ ಪ್ರಾರಂಭ ಧ್ವನಿಯ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಒತ್ತಿನಿಂದಾಗಿ ಆ ಶಬ್ದಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. 'ಕುಡಿದ ನೀರಲುಗಿಲ್ಲ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ನೀರು ಅಲುಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಿ ಬರೆಯದಿರುವುದರಿಂದ 'ಅಲುಗಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಒತ್ತನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. (ಜತೆಯಲ್ಲಿ 5 ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳ ಓಟವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ)

ಸಂಧಿ ಜರುಗಿದ 'ರ' ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಅವಧಾರಣೆಯಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಅಲುಗದಿರುವುದು ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗುವುದರಿಂದ ವಾಕ್ಯಗಳ ಓಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲಾಲಿತ್ಯವೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಒತ್ತಕ್ಷರಗಳಿಲ್ಲದ ಸಾಲುಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಬಹುಪಾಲು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡದ[3] ಶಬ್ದಕೋಶವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ವಿರಹದುರಿಗುಂಪಿನೊಳಗರಳುತಿಹುದು' ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಲುಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒತ್ತಕ್ಷರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸಹಜ ಶಬ್ದಗಳ ರಚನೆ [C] VCC_1V] ರೀತಿಯದು. ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಈ ಬಗೆಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅನುಸರಿಸುವ ಮಾರ್ಗವು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ.[4]

ಚಿನ್ನದಮ್ಬಾರಿಯಲಿ।ನಿನ್ನ।ಕಳುಹುವರಾಗ
ಪಟ್ಟದಾನೆಯ ಮೇಲೆ।ಪುಟ್ಟ।ಮಗುವೆ.

ಕೆಚ್ಚು।ಗಣ್ಣು ಬಲು।ಮೆಚ್ಚು।ಹೆಣ್ಣು ಮರೆ
ಮುಚ್ಚ।ನರಿಯದಿಹ।ಬಳಗ

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಒತ್ತಕ್ಷರದ ಹಿಂದಿನ ಅಕ್ಷರದಿಂದಲೇ ಗಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಗುರುವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಗಾಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಗರೂಕರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಗಾಢವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಗರೂಕರಾಗಿರುವ ಕವಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರಚನೆಯ ಶಬ್ದಗಳ ದುಡಿತವನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪೂರಕವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ("ಕೃಷ್ಣನಂತೊಂದು ಮುಗಿಲು" ವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ದ್ವಿಪದಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಇಂತಹ ಶಬ್ದಗಳು ಆ ಕವನದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಧಾಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ) ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಹಜರಚನೆ

ಕರ್ತೃಪದ+(ಕರ್ಮ)+ಕ್ರಿಯಾಪದ

ಇದು ಸರಳ ವಾಕ್ಯದ ರಚನೆ. ಕರ್ಮಪದ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಐಚ್ಛಿಕ. ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಮಾತ್ರ ನಿಶ್ಚಿತ.

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಅವರಲ್ಲಿ ಈ ರಚನೆ ಬದಲಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಹಾಗಾಗುವಾಗ ಆ ವಾಕ್ಯದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗಮನಿಸಿ:

"ಕುದಿಯಬಾರದು ನನ್ನ ದೊರೆಯೇ
ಹಿಂಡಬಾರದು ದುಂಡುಮಲ್ಲಿಗೆಯ ದಂಡೆಯನು
ಒಣಗಬಾರದು ಒಡಲ ಚಿಲುಮೆ."

"ಇನ್ನೇನು ಬಾಗಿಲಿಗೆ ರಥ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದು.

ಸಲ್ಲುವುದು ತೌರಬಯಕೆ.

ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಅಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಮೊದಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾಪದವನ್ನು ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟ ಮಾಡುವಾಗ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹೆಚ್ಚಳದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜವೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.[5] ಬರೆಹದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೆ ಆಗ ಈ ಬಗೆಯ ಮಾರ್ಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಫಲಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ.

3

ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜರುಗಿದ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ನೋಡಬಹುದು. ಕವಿ ಈಗ ವಾಕ್ಯಗಳು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೇವಲ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪರವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾಗಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಭಾಷಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸೂಚ್ಯತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ[6]. ಇದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಆಯಾಮಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆ:

ಸುತ್ತಾ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಧಗೆ, ಹೂಗಂಪಿನ ಹೊಗೆ
ಕಾಡಿನ ಹಾಡಿನ ನಡೆ,
ಗಿರಿ ಮರಗಳು ತಡೆ, ಸಾವಿನ ಹಾವಿನ ತಡೆ
ಅದೇ ಕಟ್ಟ ಕಡೆ,

ತಾವು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದ್ದಲ್ಲದ ಹಲವು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕವಿ ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಕವಿಯ ಆಲೋಚನೆ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದಿರುವುದು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. (ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈಗ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು)

'ಶಿಲಾಲತೆ' ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕವಿ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು: ಸಂವೇದನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳು ತಮ್ಮ ಬಳಕೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾದಾಗಲೇ ಕವಿಯ ಭಾಷೆಗೆ ಬೇರೆತನ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಸಾಧನೆಯ ಗರಿಷ್ಠ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಅವರ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ) ಈ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಚೈತ್ರದ ಮಾವು ಜೂಲುನಾಯಿಯ ಜೋಲಿ
ತಳಿರ ಕೆನ್ನಾಲಿಗೆ ಬೆಂಕಿ ಪರದೆ

ಅಕ್ಕಿ ರಾಸಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಸವೆದ ಪಾವಲಿ ಸೂರ್ಯ

ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಬಳಕೆಯ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದನ್ನು, ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಉದಾ: 'ಪಾವಲಿ' ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಗುಂಡಾಗಿರುವುದು, ಚಲಾವಣೆ, ಲೋಹ, ಬೆಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇವೆಲ್ಲದರ ಮೊತ್ತ 'ಪಾವಲಿ'. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗುಂಡಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಹೊಳೆಯುವಿಕೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ 'ಪಾವಲಿ'ಯಾಗಿದೆ.

ಲಯದ ಬಗೆಗೆ ಕವಿಗೆ ಈ ಮೊದಲು ಇದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಇದೂ ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಿಷ್ಟು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಇಷ್ಟು ಗಣಗಳೆಂದು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿ ಭಾಷೆಯ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ (ನಾದಲೋಲತೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು)ಕಾಣದಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೊದಲು 'ಬರುವನು' ಶಬ್ದದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳಿಗಾಗಿ 'ಬಹನು' ಎನ್ನುವ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಹಜಗದ್ಯದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ದೀರ್ಘ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಶಿಲಾಲತೆ"ಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಅವರು ಅವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರೂ, ಆ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಾವ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು ಗಮನಾರ್ಹವಲ್ಲ. ಇಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಉಪವಾಕ್ಯಗಳು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅನಂತರದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. 'ತೇರುಬಂತು ದಾರಿ' ಕವನದ ಮೊದಲ ಭಾಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ 'ಐರಾವತ' ಕವನವನ್ನು ಸಹ. ಆದರೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ರ ಈ ಶೈಲಿ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದುದಲ್ಲ. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಿನ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಡೊಮಿನಿಯನ್ ಜನ' ದಂತಹ ಕವಿತೆಯ ಪೇಲವತೆಗೆ ಅದರ ಭಾಷೆಯೂ ಕಾರಣ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಪರ-ವಾಕ್ಯಗಳು ಕವಿಯ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

4

ಈ ಮಧ್ಯೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಬದಲಾದ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಬಗೆಗೆ ಬಂದ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡ'ದ್ದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಗೂ 'ಶಿಲಾಲತೆ'ಯ ಕಾಲದ ಕವನಗಳ ಭಾಷೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು.

ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಾಷೆಯ ಪಾತ್ರ ಈಗ ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಲಾಭಕರ. 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಕಾಲದ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಶಿಲ್ಪ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಚರಣವನ್ನು ತೆಗೆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ 'ಸೊಗಸಿ'ಗೆ, ತಪ್ಪಿಹೋಗುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಏನೂ ಧಕ್ಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈಗ ಕವಿತೆಗೆ ಶಿಲ್ಪ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದರ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಭಾಷೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾಗುತ್ತದೆ; ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಬದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ

1. ಕವಿತೆ ಪಂಕ್ತಿಯಿಂದ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

2. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲು ಹಿಂದಿನ ಸಾಲಿನಿಂದ ಬೆಳೆದು ಮುಂದಿನ ಸಾಲನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ.

3. ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಸಾಲು, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಹಲವಾರು ಪಂಕ್ತಿಗಳ ನಂತರ ಹೊಸ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲಬಹುದು.

ಈ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟು. ಕಾವ್ಯ ಈಗ ವಾಕ್ಯೋತ್ತರ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವು ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಗೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಭಾಷೆಯ ಸೀಮಿತವಲಯದಲ್ಲಿಯೇ ವಾಕ್ಯಗಳ ಪುನರಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

"ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಮುದಿಸಿಂಹ ನುಡಿದಿತ್ತು
ಗಾಂಧಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೇ?
ಭಾರತದ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಬೆರಗಾಗಿ ನುಡಿದಿತ್ತು
ಗಾಂಧಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೇ!
ಹುಟ್ಟುಸಾವುಗಳಾಚೆ ಭರವಸೆಯ ನೆರಳಿತ್ತು
ಗಾಂಧಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೇ."

(? . !. ..ಗಳು ಹೇಗೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ) ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದು ಭಾಷೆ ಮೊನಚಾದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಘಟಿಸುವ ಮೇಳರಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನೀಗ ನೋಡಬಹುದು. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಸಹಜವಾದ ರಚನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

'ತಳ್ಳುಗಾಡಿಯ ತುಂಬ ಚಂದ್ರಹಾಸ'

'ಹತ್ತು ಸಲ ಹದ್ದು ನೋಡಿದೆ ಇದರ ಕಡೆಗೆ'

'ತಪ್ಪದೆಯೇ ಕೂಡುವೆನು ನಾ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ, ಬಿಡುಗಡೆಗೆ'

ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಾಹಚರ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳೇ ಒಂದು ಶಬ್ದಚಿತ್ರವನ್ನು ಆ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಮತ್ತು ಬೆಳೆಸುವುದು. ಹೀಗಿಲ್ಲದೇ ಹೋದಾಗ ಕೇಂದ್ರ ಅರ್ಥ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಅದೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗದೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೇಂದ್ರಾಗಮಶಕ್ತಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೇಳುವಷ್ಟನ್ನು ಮತ್ತು ಹೇಳುವಷ್ಟನ್ನೇ–ಹೇಳಬೇಕು. ತಪ್ಪಿದಾಗ ಕವಿತೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಈ ಮೇಳರಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

1. ಆಲೋಚನೆಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ

2. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ

(ಇವೆರಡೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಾವರ್ತಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲ)

ಆಲೋಚನೆ ಘಟಿಸುವುದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ; ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೂ ಭಾಷೆಯೇ. ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಗೂ ಭಾಷೆಗೂ ನಂಟು ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಕೆ.ಎಸ್.ನ.ರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ಆಲೋಚನೆಯ ನೆಲೆಯದ್ದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯದ್ದಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿದ್ದರೆ ಅವರ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಗಸು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ 'ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ' ಆಲೋಚನೆಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಕವಿತೆ. ಗಮನಿಸಿ. ಅಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ 'ಐದು' ಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

(ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಕವಿಗಳು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಓದುಗರಿಗೆ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬಹುದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಅವರ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಶಕ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಬಂದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಮಾತು (ಬನ್ನಂಜೆ: 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿನ ಲೇಖನ) ಗಟ್ಟಿತನದ್ದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಕವಿತೆಯದ್ದು, ಕವಿಯದ್ದಲ್ಲ)

ಈ ಆಲೋಚನೆಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ.

1. ಗುರುತ್ವವಿಲ್ಲದ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆ ನಿರುಪಯೋಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ.
2. ಆಲೋಚನೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಿನಿಂದ ದೂರ ಎಳೆಯುವ ಭಾಷೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲ ಬಗೆಗೆ 'ಬೆಳಗಿನ ಮಂಜು' ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಏಕೆ ಭಾಷೆ ನಿರುಪಯೋಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ತುಂಬಾ ಶಬ್ದಗಳು. ಅವುಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಕೇಂದ್ರಾಗಮ ಶಕ್ತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಶಿಲ್ಪ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಗೆ 'ಗಡಿಯಾರದಂಗಡಿಯ ಮುಂದೆ'. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕವಿತೆಯದಲ್ಲದ ಹಲವಾರು ದಾರಿಗಳಿಗೆ ಓದುಗನನ್ನು ಎಳೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟರ್ಥ, ಆಲೋಚನೆಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾಷೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.[7]

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಮುಂದೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ತೀರ ಸರಳವಾದ ಗದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಕವನವನ್ನು ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಬೇರೆ ಏನನ್ನೋ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥ ಈ ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. 'ಮನೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ' ಕವನದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

'ಸರಕು ಸುಮ್ಮನೆ ಭಾರ, ಎಸೆಯಬಾರದೆ ಹೇಳು'
'ಗಾಜೊಡೆದ ಪಟಗಳ ರಿಪೇರಿಗವಸರವಿಲ್ಲ'

ಸ್ವಂತ ಅರ್ಥದ ಜತೆಗೆ ಇಡೀ ವಾಕ್ಯಗಳು ಮತ್ತೆ ಏನನ್ನೋ ಕಾವ್ಯಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೂ ವಾಕ್ಯೋತ್ತರ ಘಟಕಗಳ ಅನ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಕಾರಣ.

ಕಾವ್ಯೋದ್ಯೋಗದ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ತೀರಾ ಈಚೆಗೆ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. 'ದಿನವಾದ ಬಸುರಿ ಉಸ್ಸಂದು ನಿಟ್ಟುಸಿರಿಟ್ಟು ಕೊರಗಬಾರದು ನನ್ನ ದೊರೆಯೇ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಉಸ್ಸೆಂದು' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಸಾರ್ಥಕ 'ಸುದರ್ಶನ' (ಐರಾವತ) ಕವನದ ಸಾಲುಗಳು ಮುಂದೆ ಕವಿ ಇಡೀ ಕವನವನ್ನು ಮಾತಾಡುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಬರೆಹದ ಭಾಷೆಯ ಹಲವಾರು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ಭಾಷೆಗೆ ಬರುವ ಏರಿಳಿತಗಳು, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ಧ್ವನಿಯ ಭಾವನೆಗಳು ಆಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಯಸ್ಸು ಸಂಸ್ಕಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ[8]. ಆದರೆ ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ಸೌಕರ್ಯಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ಕೆಲವು ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅವರ ಕವನಗಳು ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ಕವನಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಶೀಲತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಮನೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ' ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇರದ ಈ ನಾಟಕೀಯಗುಣ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆ.ಎಸ್.ನರ ಹೊಸ ನಿಲುವು.

'ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು' ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕನ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲಸ ದೊಡ್ಡದು. ('ಈ ಸಲವೂ ತಂದೆಯವರದು ಶನಿವಾರ' ಗಮನಿಸಿ.)

ಇಡೀ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಭಾಷೆ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆ 'ಅನುಮಾನ'ದಲ್ಲೂ 'ಮೊದಲು ಕಿವಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ನೀನು ಒಲೆಗೆ ಹೋದೆ'

ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ರವರ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ

ಕವಿ ಇನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಯಮಗಳು-ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಹರಿಹರರ ಭಾಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಂತೆ-ಸಿಕ್ಕುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವು ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಹುಶಃ ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಕವಿತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ (ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ) ಹೇಳಬಹುದಾದಷ್ಟು ಈಗಿನ ಕವಿತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ನಾಗರಿಕ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಏರು ತಗ್ಗುಗಳನ್ನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕುಂದುಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆಗಳು ನಿರೋಧಿಸುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಕೂಡ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ.ವಿವಾಹನಂತರ ಪ್ರಣಯ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಈ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸು/ಹೆಂಡತಿ, ಗಂಡಸು/ಗಂಡನನ್ನು ಏಕವಚನದಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆ ಸಿಕ್ಕರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜನಪದ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳಿಂದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಭಿನ್ನರಾಗುತ್ತಾರೆ.

2. ಕಾವ್ಯದ ಸೋಗಿನ ಗದ್ಯ, ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಡುಗಳು ಅಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಈಗಲೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಹಳಗನ್ನಡದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಪದ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವ. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ವಿಡಂಬಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇದೆ.

3. ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಎಂದರೆ ಅಂಡಯ್ಯನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಕನ್ನಡದ ಜಾಯಮಾನವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಜಾಣ್ಮೆ. ಕನ್ನಡದ ಶಬ್ದ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಗರೂಕರಾದ ಅವರು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮ್ಲಾನ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಮುಂತಾದ ಆದಿದ್ವಿತ್ವದ ಪದಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ.

4. [$C_X V C_1 C_y V$ಎಂದರೆ

   C=ವ್ಯಂಜನ V=ಸ್ವರಗಳು

   CX, C_1 Cy=ಬೇರೆ ವ್ಯಂಜನಗಳು

   ಗಮನಿಸಿ: ಕಟ್ಟು, ಬೆನ್ನು ಬಿದ್ದ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳು

   $C V C_1 C_1 V$

   ಕಟ್ಟು–ಕ್ ಅ ಟ್ ಟ್ ಉ

   ಬೆನ್ನು–ಬ್ ಎ ನ್ ನ್ ಉ

   ಬಿದ್ದ–ಬ್ ಇ ದ್ ದ್ ಅ

   ಇಲ್ಲಿ–C C–ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ವ್ಯಂಜನವು ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಂಜನದ ಸಮಾನ ಸ್ಥಾನೀಯ ಅನುನಾಸಿಕವೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

   ಮುಂದೆ – ಮುನ್ದೆ=ಮ್ ಉ ನ್ ದ್ ಎ

   ಕಂಬ= ಕಮ್ಬ=ಕ್ ಅ ಮ್ ಬ್ ಅ ಇತ್ಯಾದಿ

5. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಕವನಗಳ ಒಟ್ಟು ಬಂಧದಿಂದ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅಪಾಯ ಗಮನದಲ್ಲಿದೆ. ಒಟ್ಟು ಕವನವನ್ನು ಓದಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಗೃಹೀತ

6. ಇದು ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

7. ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯದ್ದೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳಬಹುದು. ಅದು ಕವಿಯು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅಳೆಯಬಲ್ಲವರು ಹೇಳಬೇಕು. ಆಲೋಚನೆಗಳು ನೇರವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತು ಅರ್ಥವಾಗದಿರುವ ಅಥವಾ ಭಿನ್ನಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಡುವ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಅಂದರೆ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ

ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರದ ಉಪಯುಕ್ತತೆ, ದರ್ಜೆಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಅರಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅರಿತಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಕ್ಷೇಮವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಣಾಮವೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

8. 'ಅವರ' ಕಥೇಯನ್ನೇನು–ಮೊದಲು ಬಿರುಗಾಳಿ ಈಗ ಋಷಿ–ಈಗ ತಾನೆ (ಮಂಗಳವೇ ಮನೆಗೆ ಈ ಪಾಡು) ಕವನ ಈ ಬಗೆಯ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ರ ಉಗಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.
   1. ಅವನು ಹುಡುಗ.
   2. ನಾನು ರಾಮ. ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕವನಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ

ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮೊದಲ ಕವನಸಂಕಲನ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇತ್ತೀಚಿನ 'ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು'ವಿನವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅವರ ಕವನಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ ಯಾವುದೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಅದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ 'ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನದ ರಮ್ಯ, ಸುಕುಮಾರ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಮಿತವಲಯ'ಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೊಂದು ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನವಾಗಿರುವಂತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಿತಿಯೆಂಬಂತೆಯೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಕವನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ 'ಇಲ್ಲಿನ ಲಾವಣ್ಯವು ಅಪ್ಸರೆಯ ಸೊಬಗಿನಂತೆ ಈ ಮಣ್ಣಿನದಲ್ಲ ಎನಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ರಕ್ಷಾಪುಟದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ದಾಂಪತ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವಾಸ್ತವವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವಾಸ್ತವವೆನ್ನುವ ಮಾತು ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವೆಂಬುದು ಮೂಡಿಬರಬಲ್ಲ ವಿಧಾನಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಇರುವುದೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ರವರ ಮೊದಲ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಮ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಲ್ಲ-ನಲ್ಲೆಯರು, ಹೊನ್ನಾಡು, ನವಿಲೂರು, ಹೊನ್ನೂರು, ಸಮೃದ್ಧ ಪ್ರಕೃತಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇವೆ. ಇಂಥ ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಳಪದರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸದ್ಯದ ಜಗತ್ತಿನ ರಚನೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ಕೊರತೆಗಳೇ ಪೂರೈಕೆಗೊಂಡು ಹೊಸ ಜಗತ್ತು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವರ್ಗದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿದರೆ ಸಾವಿಲ್ಲದ ಸ್ವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿನ ಭಯ ತುಂಬಿದ ವಾಸ್ತವವೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಮ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಇರದುದರೆಡೆಗೆ ತುಡಿವ ಬಯಕೆಗಳ ಸೂಚಕ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ, ವಾಸ್ತವದ ವೈಷಮ್ಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ಮಾಡಿಯೂ ತೋರಿಸುತ್ತವೆಯೆನ್ನಬೇಕು.[೧]

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು, ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣ, ನಗರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಜಗತ್ತು ಅವಾಸ್ತವವೆಂಬುದು ವಿವರಣೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ದೋಷವೆಂದೆನಿಸಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆ.ಎಸ್.ನ

ನೀಡುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಜೀವನದ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆ ಚಿತ್ರಗಳು ಜೀವನದೂರದ್ದೆನ್ನುವ ಅಪಾದನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂಥ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವನಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವೆನಿಸುವ ದಾಂಪತ್ಯ, ಮನೆ, ಕುಟುಂಬ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಮೂಲ ಘಟಕವಾದ ಕುಟುಂಬವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೊಳಗಾಯಿತು. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಜನರ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಗಂಡ, ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳಿರುವ, ಕೇವಲ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಿರುವ ಕುಟುಂಬಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ನಗರೀಕರಣ, ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ, ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ರಚನೆಗೊಂಡ ಇಂಥ ಕುಟುಂಬಗಳ ಭದ್ರತೆಗೆ ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಆದರೆ ಅದರ ಜತೆಗೆ ಸದಸ್ಯರ ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳು ಅಂಥ ಕುಟುಂಬಗಳ ಭದ್ರತೆಗೆ ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಚಿಂತಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಹಜ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ 'ದಾಂಪತ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳ' ಹಿಂದೆ, ಪ್ರಣಯ ಕವನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ನನ್ನವಳು ನನ್ನೆದೆಯ ಹೊನ್ನಾಡನಾಳುವಳು', ಎಂದು ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಬರೆಯಲಿ 'ನನಗೂ ನಿನಗೂ ಅಂಟಿದ ನಂಟಿನ ಕೊನೆ ಬಲ್ಲವರಾರು ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೇ' ಎಂದೋ ಅಥವಾ 'ನಾನು ಬಡವಿ, ಆತ ಬಡವ ಒಲವೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕು' ಎಂದೋ ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆಯಲಿ, ಎಲ್ಲ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆಯೂ ಬದಲಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು 'ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ' ಭದ್ರತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆಯೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬದ ಭದ್ರತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಚಿಂತನೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಅದರಿಂದ ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕ ಅಭದ್ರತೆಯ ನಡುವೆಯೂ ಆಯ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಇಂಥ ಕುಟುಂಬಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅಂಥ ವಾಸ್ತವದ ವೈಷಮ್ಯಗಳೇ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರವಿದೆ. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ 'ಪ್ರಣಯ' ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕವನಗಳಿಗೂ ಜನಪದ ಪ್ರಣಯ ಗೀತಗಳಿಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಮೀಪ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದಿದೆ.

ಜನಪದ ಪ್ರಣಯ ಕವನಗಳ ಹಿಂದಿರುವುದು ಕೃಷಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಮತ್ತು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಬ್ಬರ ಶ್ರಮವೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ 'ಮುಕ್ತವೆನ್ನಬಹುದಾದ' ಚಿತ್ರಗಳು ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವನಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹೊಂದಲಾರದು. ವಿವಾಹಪೂರ್ವ ಪ್ರಣಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದೂ

ಅಲ್ಲದೆ ವಿವಾಹ ಸಂಬಂಧದ ಆಚೆಗಿನ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಅವರು ಎಷ್ಟೊಂದು ಭಯಗ್ರಸ್ತ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ದೂರದಲಿ ಎಲ್ಲೊ ಓಲಗ'ವೆಂಬ ಕವನವೇ ನಿದರ್ಶನ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಬಗೆಗಳು-ವಿವಾಹಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ವಿವಾಹಸಂಬಂಧದ ಆಚೆಗಿನ ಸಂಬಂಧ-ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಅಪರಿಚಿತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮೂಲ ಆಶಯವಾದ 'ಕುಟುಂಬದ' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಇವು ಭದ್ರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಲ್ಲವೆಂಬಂಥ ನಿಲುವು ಪ್ರೇರಕವಾಗಿಯೋ ಏನೋ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥವು ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿಯೇ ಜರುಗಿದೆಯೆಂದೇನಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದಾದ ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರ

ಈವರೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಅವರ ಮೊದಲ ಕವನಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯಗಳು ಜೀವನದ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಪ್ರೇರಕ ನೆಲೆಗಳಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯ 'ಕುಟುಂಬ'ವನ್ನು ಪುರಾಣೀಕರಿಸುವ ಬಗೆಯೆಂದು ಕಂಡ ಮೊದಲ ಹಂತದಿಂದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುವ 'ಶಿಲಾಲತೆ'ಯ ಕವನಗಳಿಗೆ ನಾವು ಬಂದರೆ, 'ಕುಟುಂಬ'ವು ಒಂದು ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭೂಮಿ-ತಾಯಿ, ದೇವರು-ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ-ಮಗು; ಈ ಸದಸ್ಯರ ಕುಟುಂಬ ಈ ಹಂತದ ಕವನಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ. ಈ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಬಳಸುವ ಬಗೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗಬಲ್ಲದು. ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯ ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತದರ ಬಿಗಿತಗಳು ಮೂರ್ತ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತೀಕಕುಟುಂಬ ಅಮೂರ್ತ. ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಮ್ಯತೆ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಈ ಕುಟುಂಬದ ಇನ್ನಿತರ ಸದಸ್ಯರೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕವನಗಳು ನಿರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. 'ಪ್ರಥಮ ರಾಜನಿಗೆ', 'ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ', 'ಜಿಳಿಯ ಹೂಗಳ ಕವಿತೆ ಗೋರಿಗಳ ಮೇಲೆ' ಮುಂತಾದ ಕವನಗಳನ್ನು ನಿದರ್ಶನವನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಹಂತದ ಕವನಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ (ಮನುಷ್ಯನ) ಅಗಾಧ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಏಕಾಕಿತನಗಳನ್ನು ಹೊರಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಪರಂಪರೆಯ ರೂಪಿನಲ್ಲಿ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಮುಸುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿ ನಿಜರೂಪು ತಿಳಿಯಲಾಗದ ತಂದೆ ಈ ಮಗುವಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲು, ಹಾಗೆಯೇ ಜೀವದ್ರವ್ಯವನ್ನೊದಗಿಸಿಯೂ ನಿರ್ಮಮಳಾಗುವ ತಾಯಿಯೂ ಒಂದು ಸವಾಲು. ಈ ನಡುವೆ, ಈ ಪ್ರತೀಕಕುಟುಂಬದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವಾಸ್ತವ ಬಿಂದು ಮನುಷ್ಯ; ಆತನೇ ಈ ಕುಟುಂಬದ ಭದ್ರತೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಏಕಾಂಗಿತನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೂ, ಪ್ರತೀಕವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸರಳೀಕರಣಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲೇ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೊಳ್ಳೆಯದು. ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 1950ರ ನಂತರ ಬಂದ ಕವನಗಳು ಹಲವು ವೇಳೆ ಏಕಾಂಗಿತನ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಗಳನ್ನು ಹೊರಚೆಲ್ಲುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ವಾದ ಹೀಗಿದೆ. 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲಿನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹತಾಶ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೆಂಬುದು ಭ್ರಷ್ಟತೆಯನ್ನುಳಿದರೆ

ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಇರಲಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಏಕಾಂಗಿತನವೆಂಬುದು ಯುದ್ಧೋತ್ತರ ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ಆಮದಾದ ಸರಕು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಯೆಂಬುದು ಕವಿಗಳ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಸೋಗು.' ಈ ಮಾತು ಏಕಾಂಗಿತನ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಗಳು ಮೂಡಲು ಇರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಬಂದದ್ದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವೆಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಿದ್ದೂ ಆವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇವಲ ನಾಮಮಾತ್ರವಾದದ್ದು, ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಶಿಕ್ಷಿತರನ್ನು ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯಪ್ರವಾಹದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ್ದು, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಏಕಾಕಿತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಅನೈಸರ್ಗಿಕವೆನಿಸಿದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಘಟಸಿತಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಶಿಲಾಲತೆ' ಸಂಕಲನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಹಲವು ಕವನಗಳ ಪ್ರತೀಕಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಏಕಾಕಿತನ ಮತ್ತು ಅಗಾಧ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಒಳದನಿಗಳು ಆರೋಪಿತವಾಗಿರದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿತವಾದದ್ದೆನ್ನಬೇಕು.

'ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು' ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಕವನಗಳಲ್ಲೂ ಮನೆ, ಕುಟುಂಬವೇ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಮನೆ' ಅಧಿಭೌತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ತಲುಪಿದೆ. ದೇಹ, ಕುಟುಂಬ, ಜಗತ್ತು ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಗಬಹುದಾದ ಈ ಮನೆಯು, ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ವೇಳೆಯದ್ದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕವನ ('ಪ್ರೇಮಪತ್ರ') ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆ ಮಾತ್ರ 'ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು'ವಿನ ಹಂತದ್ದು. ಕುಟುಂಬದ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಅದರ ವ್ಯಾಪಕ ನೆಲೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಂಥ ಘರ್ಷಣಾನೆಲೆಗಳಿಂದ ಬದುಕಿನ ಆಳವಾದ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಕವನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. 'ಮೂರನೆಯ ಸಲಹೆ', 'ಸಂಧ್ಯಾರಾಗ', 'ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು', 'ಸಾಕು ಮಗ' ಮತ್ತು 'ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಯಂಥ ಕವನಗಳು ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಬಲ್ಲವು. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವು ಗುಂಗಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಕವನಗಳು. ಅನುಭವಿಯೊಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದೊಡನೆ ಪಡೆಯಬಲ್ಲ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಈ ಕವನಗಳು ಸರಿಗಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವಾದ ಕುಟುಂಬ, ಮನೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಪ್ರತ್ಯಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಸಾಧುವಾದ ನಿಲುವಾಗಬಲ್ಲದು. ಇಂಥ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸದ್ಯದ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಾವಿನ್ನೂ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತು. 'ಚಂದನ' (ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ; ಸಂ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1972)ದಲ್ಲಿ ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನದ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೆತ್ತುತ್ತಾರೆ. 'ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದೂ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವನಗಳು ನಮ್ಮ ಮೇಜರ್ ವಾಯ್ಸ್ ಯಾಕೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ?' ನಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಅವರು ಮೇಜರ್ ವಾಯ್ಸ್ ಆಗಿಲ್ಲವೋ ಅಥವಾ ಹಾಗೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಆ ವಿಸಂಗತಿ ಹೀಗಿದೆ; ಬಹುಮುಖತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸದಿರುವುದು. ಎಂದರೆ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಕಾವ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಹುಮುಖಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸದೆ ಕೇವಲ ಏಕಮುಖಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಅಡಿಗರು ಮತ್ತು ಅವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಕವನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ಹಲವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ ಕವನಗಳು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾವ್ಯಸಾಧ್ಯತೆ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಉಳಿದವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಮಾನದಂಡವಾಗಲಾರದೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾರದೆ ಹೋದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಮೇಜರ್ ವಾಯ್ಸ್ ಕಾಣುವಂತಾಗಿ, ಉಳಿದವರದು ಆ ವಾಯ್ಸ್ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಲು ನಡೆಸಿದ ಯತ್ನಗಳಾಗಿ 'ತೋರು'ವುದು. ಇದು ವಿಸಂಗತಿಯಷ್ಟೆ. ಡಿ.ವಿ. ಶಂಕರ್ ಅವರು ಎತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಉತ್ತರವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕವನಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯತ್ನವು ಅವರನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಕ್ತಾರರೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ತನ್ನ ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯಟ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿ ಕವಿಯು "ಪೊಯೆಟ್ಸ್ ಆರ್ ಅನ್‌ಅಕ್ನಾಲೆಡ್ಜ್‌ಡ್ ಲೆಜಿಸ್ಲೇಟರ್ಸ್ ಆಫ್ ದ ವರ್ಲ್ಡ್" ಎಂದನಷ್ಟೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಪೊಳ್ಳುತನದಿಂದ ತುಂಬಿದ ಘೋಷಣೆಯ ಮಾದರಿಯ ಮಾತಿನಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾತು ಮೂಡಿಬಂದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆಗ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಳು ಹೇಳುವ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. " (ಪೊಯೆಟ್ಸ್) ಡಿಸ್ ಕ್ರಿಪ್ಷನ್ ಆಸ್ ಅನ್ ಅಕ್ನಾಲೆಡ್ಜ್‌ಡ್, ವಿಚ್, ಆನ್ ದ ಥಿಯರಿ, ಆಟ್ ಓನ್ಲಿ ಟು ಬಿ ಎ ಫ್ಯಾಕ್ಟ್ ಟು ಬಿ ಅಕ್ಸೆಪ್ಟೆಡ್, ಕ್ಯಾರೀಸ್ ವಿತ್ ಇಟ್ ಆಲ್ಮೋದ ಹೆಲ್‌ಲೆಸ್‌ನೆಸ್ ಆಫ್ ಎ ಜನರೇಶನ್(ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್: ಕಲ್ಚರ್ ಅಂಡ್ ಸೊಸೈಟಿ 1780-1950, p. 63. 1958)ಎಂಬ ಮಾತು ವಾಸ್ತವದ ವೈಷಮ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಮಾತುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥವಲಯದ ಗಹನತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ, ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರತ್ನನ ಪದಗಳು

ಈಗಾಗಲೇ ಬಹುಪಾಲು ವಿಮರ್ಶಕರು 'ರತ್ನನ ಪದಗಳು' ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕೃತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾನ್ಯಮಾಡುತ್ತಲೇ, ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ ಶ್ರೀ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು. ರತ್ನನ ಪದಗಳು ಭಾವಗೀತೆಯೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವಪ್ರಭೇದದ ಭಿನ್ನಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿದರೂ, ಆಶಯ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ನಡುವೆ ಆರೋಪಿತ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಾವಯವ ಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದು ಶ್ರೀ ಜಿ. ಎಚ್. ನಾಯಕರವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಮ್ಯವಾದ ದ್ವೀಪದಂತೆ ತೋರಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈವರೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಮೂಲಕವೇ, ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ನೀಡಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ರತ್ನನ ಪದಗಳು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕವನಗಳು, ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನಾದ ರತ್ನನ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳು ಮತ್ತು ಮುಖಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿಭಜನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ವಿಭಜನೆ ಕೃತಿಕಾರರೇ ಮಾಡಿರುವಂಥದು; ಮತ್ತು ಅವರೇ ಅಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ಕವಿಯ ಮೊದಲ ಓದುಗರು. ಅಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ರತ್ನನ ಕನ್ನಡವಾಗಲೀ, ಪದಗಳಾಗಲೀ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಗಮನವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅಥವಾ ಹಾಗಾಗಬೇಕೇನೋ ಎಂದು ಗುಮಾನಿಸುವ ಕೃತಿಯ ನಿಲುವನ್ನು ಕೊಂಚ ಬದಿಗಿಡೋಣ. ರತ್ನನನ್ನು ಎರಡು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. (1) ಯೆಂಡ್ಕುಡ್ಕ ರತ್ನ (2) ಪುಟ್ನಂಜಿರತ್ನ– ಒಂದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಹೆಂಡದ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದರೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎರಡೂ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಲೋಕಗಳು. ಒಂದು ಕಡೆ ಆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೆಂಡ ವಾಹಕವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಸಂಬಂಧ. ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಸ್ತುವೊಂದು ತರುವ ಅಮಲಿನ ಹಂತದಿಂದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ ತರುವ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗೆ ರತ್ನನ ಪ್ರಯಾಣವಿದೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಮೊದಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅವೆರಡೂ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಹೆಂಡದ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೊಂದು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೋಗುವ ರತ್ನನಿಗೆ ಈ ಜಗತ್ತು ಹೆಂಡವಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮುದ್ದೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದೆಂದು ಹೇಳುವ ಒಂದು

ಕವನದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕುಡಿದವನಿಗೆ ಈ ಲೋಕ ತಾನೇ ಕುಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭ್ರಮೆ ಯಾವುದು? ಅಮಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಯೋ ಅಥವಾ ಅಮಲಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯೋ? ರತ್ನನಂತೂ ಕುಡಿಯುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಜಗತ್ತಿನ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಬೆದರಿ ಪಡಖಾನೆಗೆ ಓಂತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕವನ ('ಯೆಂಡದ್ ತೊಂದ್ರೆ')ದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಹೆಚ್ಚು ಮೊನಚು ಪಡೆಯುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ವಾಸ್ತವದ ಕಟುಸತ್ಯಗಳು ಅಸಹ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ತೋರಿಕೆಗೆ ಗೊಂದಲ ತುಂಬಿದಂತೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಿಂದ ಹೊರ ಹೋಗಲು ಅಥವಾ ಗೊಂದಲವಿಲ್ಲದಂತೆ ಅಳವಟ್ಟ ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೆಂಡದ ಆಶ್ರಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಅವಾಸ್ತವದ ಕಡೆಗೆ ಪಡೆಯುವ ನೆಗೆತ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ.

ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೆರವಾಗುವುದು ಹೆಂಡ. ಹೆಂಡದ ಬಗೆಗೆ ರತ್ನನ ಒಂದು ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ.

ಈಚಲ್ ಮರದಲ್ಲ್ ಮಲಗಿದ್ದ ಯೆಂಡ
ಕಟ್ಟಿದ್ ಮಡಕೇಗ್ ಅರ್ದು
ಬಾರಿ ಪಿಪಾಯ್ನಾಗ್ ಇಳಕಂಡ್
ತುಂಬ್ಕೊಂತೈತೆ ಸುರ್ದು

....

ಕೊನೆಯಾಗ್ ಸಾಂತಿ ಕಂಡ್ಕಂತೈತೆ
ಕುಡುಕನ್ ಒಟ್ಯಾಗ್ ಬಿದ್ದು (ರತ್ನನಕುಸಿ)

ಈ ಹೆಂಡ ಕಂಡರೆ ರತ್ನನಿಗೆ ಮಹಾ ಆನಂದ. ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ವಸ್ತುವಿನ ನೆರವಿನಲ್ಲಿ ರತ್ನ ವಾಸ್ತವಮುಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಹೆಂಡವು ರತ್ನನಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಬಿಡುಗಡೆ, ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೇನು? ಕವಿ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ಇವರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕವಿ ವಾಸ್ತವದ ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಚಿಮ್ಮುವುದು ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ವೈಷಮ್ಯಗಳಿಂದ ಹೊರಗೆ ಜಿಗಿಯಲು ಕವಿ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪಲಾಯನವಾದವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವದ ಅಸಮಗ್ರತೆಗೆ ಕವಿಯು ಶೋಧಿಸುವ ಉತ್ತರ. ಆತನಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಬಲ್ಲ, ಪರಿಸರವನ್ನು ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿ ರಚಿಸುವ ಉತ್–ತರವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ನಿಸರ್ಗವೇ ಮೂಲ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇರದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರ ಶೋಧನೆಗೆ ಬಹುಪಾಲು ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ತಲ್ಲೀನತೆ ಆರಾಧನೆಯ ಮಟ್ಟದ್ದು. ಬೆಳಗನ್ನು 'ಇದು ಬರಿ ಬೆಳಗಲ್ಲೋ ಅಣ್ಣಾ. ಶಾಂತಿರಸವೇ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮೈದೋರಿತಣ್ಣಾ' ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು, 'ಕವಿಗೆ ಕವಿಯ ತೋರಿಸಿತ್ತು ಸುಪ್ರಭಾತಂ' ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹೇಳಿದಾಗ ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ.

ರತ್ನನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಆರಾಧನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯೆಂದರೆ ಈಚಲಮರದಿಂದ ಬಂದ ಹೆಂಡವನ್ನು ಕುಡಿದು, ಅಮಲಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು.

ಆದರೆ ಹೆಂಡ ಮತ್ತು ರತ್ನನ ನಡುವೆ ಹಲವು ಹಂತಗಳಿವೆ. ಮುನಿಯ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ. ಕಾಸುಕೊಡದೆ ಹೆಂಡ ಸಿಗದು. ಸಿಕ್ಕರೂ ನೀರು ಬೆರೆತಸ್ಥಿತಿ, ಅಥವಾ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಸಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟಲ್ಲ. ಹೆಂಡ ಕುಡಿಯುವುದರ ಬಗೆಗಿನ ನೈತಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಹಂತ. ಇಲ್ಲಿ 'ಹೆಂಡ' ಮತ್ತೂ ಬಲವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು, ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಹೆಂಡವೇ ಮುನಿಯನ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮುನಿಯ ಇಲ್ಲಿ ಪೂಜಾರಿ, ಜಿಪುಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ, ಕರುಣೆಯಿಲ್ಲದವ, ಮೋಸಗಾರ, ಕಾಸಿಗೆ ಕಾಸು ಗಂಟುಹಾಕುವವನು. ಇವನ ಮೂಲಕ ರತ್ನನಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದು ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಷ್ಟತೆ. ಯಾವುದು ಅವನಿಗೆ ಜಿಗಿತ ತಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕೋ ಅದೇ ಅವನು ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳು; ಅಲ್ಲಿ ಟೊಂಗೆಗಳು. ರತ್ನನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಈ ನಿಸರ್ಗದ ಅಂಶ ಅವನನ್ನು ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟಿ ಒಯ್ಯುವುದಿಲ್ಲ; ಕಣ್ಣನ್ನು ತೆರೆಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಡ ಪಡೆಯುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಅದರ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾದಾಗ, ಆ ವ್ಯಾಪಾರ ಪರ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜಗತ್ತನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವುದರ ಜತೆಗೆ, ಆ ಮೂಲಕವೇ ಸತ್ಯವನ್ನೂ, ಆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜಗತ್ತನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಥವಾ ಈ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತಿನ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವೇ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಕವಿ ಆರಾಧಿಸುವ ನಿಸರ್ಗ ಅವನಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ರತ್ನನ ಪದಗಳಲ್ಲೂ ಹೆಂಡ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೆಲಸ ಅದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮುನಿಯನನ್ನು ಬೈದರೂ ಅವನೇ ರತ್ನನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ. ಹೆಂಡತಿಗೆ ಮೋಸಮಾಡಿ ಕಾಸುತಂದು 'ಮೋಸ ನಂಗ್ ಮಾಡಂತ ಬೇಡ್ತದ್ ಜಗತ್ತು ಅದಕೇನೆ ಯಿಡಿದೀನಿ ಪಟ್ಟಾಗ್ ಯಿಕ್ಮತ್ತು' ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಮುನಿಯನ ಮೋಸವನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲಾರ. ಬದಲಿಗೆ ತರ್ಕಗಳ, ಸಾಂತ್ವನಗಳ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

(a) ಕಾಸುಗಳಿಸಿ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲವೆಂದು ಮುನಿಯ ಕೇಳನು. ರತ್ನನೇ ಹೆಂಡತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಕೂಲಿಯ ಕಾಸನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ದಿವಸ ಕುಡಿದು ಮುಗಿಸಿ ನಾಳೆ ಸುಳ್ಳು, ಸೊನ್ನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

(b) 'ಪಕ್ಕ ಯೆಂಡಾನ್ ನೀರ್ ಮಾಡು'ವ ಜರ್ಬಿನ ಮುನಿಯ 'ಬಡವೋನ್ ಜೀತದ್ ಪುಡಿಗಾಸ್ನೆಲ್ಲ ಕೆರಕೊಂತಾನೆ ಗೋರಿ' ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಕಾದಿದೆ ಶಿಕ್ಷೆ. ಗಾಳದ ಹುಳು ನುಂಗಲು ಬರುವ ಮೀನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತೆ.

'ನನ್ ಇಡದ್ ನುಂಗಾಕ್ ಸುತ್ತೀಸುತ್ತೀ
ನೀನ್ ಇಲ್ ಬಂದ್ರೆ ಕುಂತೌನ್ ಅಲ್ಲಿ
ಮೇಲ್ ನಿನ್ ನುಂಗಾಕ್ ಜೆಸ್ತ್ರಾವ'

ರತ್ನ ಮುನಿಯನಿಗೆ ಈ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಮುನಿಯನಿಗೆ ದೊರಕಲಿರುವ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಿ ತನಗೆ ಇಂದು ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ.

(c) ಬಡವನಾದವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ಮುಖ್ಯ.. ಹಾಗೇ ನಡತೆಯೂ ಕೂಡ. 'ದೇವ್ರೇನ್ಲಾ ಕೊಡಲಣ್ಣ ಕೊಡದಿದ್ರೆ ಬುಡಲಣ್ಣ; ನಾವೆಲ್ಲ ಔನಿಗೆ ಬಚ್ಚಾ' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ನಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ, ನಾವ್ ಆಯಾಗಿ, ಇದ್ದಿದ್ರಲ್ಲಿ ಸುಕವಾಗಿ ಬಾಳೋದ್ ರತ್ನನ್ ಪ್ರಪಂಚ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನ್ಯಾಯ ಸಿಗದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮಧ್ಯಮಮಾರ್ಗ. ದೇವರು ಅಲ್ಲಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿನ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಕಾಯಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದೇವರೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಾರದು. ನನಗೆ ಹೆಂಡ ಸಿಗಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಹೆಂಡವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರತ್ನ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಡವ ತೃಪ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು 'ಬಡವರ ತ್ರುಪ್ತಿ ದಪ್ಪನ್ ಅಂದ್ರೆ ಎಲ್ಲಾರ್ ಬಾಯ್ಗು ಮಣ್ಣು'

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದೇನನ್ನು? ಬದುಕಿನ ವೈಷಮ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮೂಡುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಾಗಿ ನೋವು ಸಹಜ. ಈ ನೋವು ವೈಷಮ್ಯಗಳು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜತೆಗೆ, ಸಾಂತ್ವನದ ವೇದಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರತ್ನನ ಪದಗಳಲ್ಲೂ ಈ ನೆಲೆಗಳೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಜೀವನದ ವೈಷಮ್ಯಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಈ ಬಗೆಯದೇ ಆಗಿದೆ. 'ಆನಂದಮಯ ಈ ಜಗ ಹೃದಯ ಏತಕೆ ಭಯ ಮಾಣ್ಹೋ. ಸೂರ್ಯೋದಯ ಚಂದ್ರೋದಯ ದೇವರ ದಯಕಾಣ್ಹೋ!' ಎಂಬುದು ಆ ನೆಲೆಯ ಮಾತು. ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಇದು 'ಗಂಗಾವತರಣ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತೊಳೆಯುವ, ಶುದ್ಧೀಕರಿಸುವ ಗಂಗೆಯನ್ನು ಕರೆಯುವ ಕವಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ನೆಲೆ ಮೇಲಿನದೇ ತಾನೇ?

ಹೆಂಡ ರತ್ನನಿಗೆ ಸಂವೇದನೆಯ ವಲಯದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ವಾಸ್ತವಮುಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ; ಜತೆಗೆ ವಾಸ್ತವದ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಅಂಶವಾಗಿ ಹೆಂಡದ ಈ ನಿಯೋಗವನ್ನು ನಾವೀಗ ಗುರುತಿಸಿದೆವು. ಹಾಗೂ ಒಟ್ಟು ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧದೊಡನೆ ರತ್ನನ ಜಗತ್ತು ಕೂಡ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದೆವು.

ಈಗ ರತ್ನನ ಪ್ರಪಂಚದ ಎರಡನೆಯ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅಲ್ಲಿ ಹೆಂಡದಿಂದ ರತ್ನ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಪುಟ್ನಂಜಿಯೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಸಾರ ಬೆಳೆದಿದೆ, ಅಲ್ಲಿ ಹೆಂಡ ಬೇಡ. ತರ್ಪಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ–

ಪುಟ್ನಂಜಿ ನನಗೌಳೆ–ಪಾಯ್ಸ ಪರಮಾನ್ನ
ಯೆಂಡ ಯಾಕ್ ಅದರ್ಮುಂದೇ–ಅಳಸಿದ ತಂಗಳನ್ನ.

ಒಮ್ಮೆ ಹೆಂಡದಂಗಡಿಯೇ ದೇವಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಪುಟ್ನಂಜಿಯ ರೂಪ ಅವನ ಹಟ್ಟಿಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನದ ನಂದಾದೀಪದಂತೆ. ಕೂಲಿಮಾಡಿ ದುಡಿದು ನೇರವಾಗಿ ಹಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಿ ನಿತ್ಯದ ಶ್ರಮವನ್ನು ಅವಳ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸುಖ ದುಃಖಗಳೆರಡೂ ಸಮಸಮವಾಗಿವೆ (ನಿಂಗ್ ನೆಪ್ಪೈತ ನಂಜಿ!) ಅವರಿಬ್ಬರ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ತಂತಿ ('ಎಳ್ಡಿಕ್ ಒಂದೇ ತಂತಿ). ಚಂದ್ರ ಮಲ್ಲಿಗೆದಂಡೆಯಂತೆ ರತ್ನನಿಗೆ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣಿನಂತೆ ನಂಜಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಕೈಗೆಟುಕಿದ್ರೆ ಅದನ್ನು ನಂಜಿಯ ಮುಡಿಗೆ ಮುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರತ್ನ. 'ಕೈಗೆಟುಕಿದ್ರೆ' ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ. ಹೀಗಿದ್ದ ನಂಜಿ ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಈ ಲೋಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಹಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ನಂಜಿ ಇಲ್ಲದ್ ಮನೇಗ್ ಯಾಕ್ಬರ್ತಿ ಅಂತೈತ್ ಜೀಗಾನು' ರತ್ನನ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಬೆಳಕಿಂಡಿ ಹೀಗೆ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ರತ್ನ ಮತ್ತು ನಂಜಿ ಇವರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವಿದು.

ಮೊದಲ ಹಂತದ ರತ್ನನಿಗೆ ಹೆಂಡ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಜಿಗಿಯುವ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಣದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಮುನಿಯನ ಹೆಂಡದಂಗಡಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಂಜಿಯ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬಹು ದೊಡ್ಡದು. ನಂಜಿ ಅವನಿಗೆ ಈಗ ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗೆ ಕೇಂದ್ರ. ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಆತ ಸಾಂತ್ವನ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡಿನ ನಡುವೆ ಮೂಡಬಹುದಾದ ಸಮಶ್ರುತಿಯ ಬಂಧವೊಂದು ರತ್ನನಿಗೆ ಈಗ ಪರ್ಯಾಯ ಜಗತ್ತಾಗಿದೆ. ದುಡಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಇರದ ಮಗ್ನತೆ, ಅದು ತರುವ ಏಕಾಕಿತನ ಇವುಗಳಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೊರಡಲು ಹಟ್ಟಿ, ನಂಜಿ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತಾರೆ.

ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಈ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಮೈಸೂರ ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ನಾನು ಬಡವಿ, ಆತ ಬಡವ, ಒಲವೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕು ಬಳಸಿಕೊಂಡೆವದನೆ ನಾವು ಅದಕು ಇದಕು ಎದಕು' ಎಂದಾಗಲೀ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಏಸೊಂದು ಎಣಿಸ್ಯಾಟ, ಕಾಸಿನ ಕುಣಿಸ್ಯಾಟ ಸಾಕಾತು ಸೆಣಸ್ಯಾಟ! ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರ.....! ಈ ಬದುಕು ಬರಿ ಭ್ರಮಿತಿಕಿದಿಮಿ ಗಿಮಿಗಿಮಿ ಹಾಂಗೊಮ್ಮೆ ಹೀಂಗೊಮ್ಮಿ! ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರ' ಎಂದಾಗಲೀ ಬರೆದಾಗ ಈ ಮಾತುಗಳ ನೆಲೆಯೂ ಈಗ ನಾವು ರತ್ನನ ಪದಗಳಿಗೆ ರೂಪಿಸಿದ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಈ ಕುಟುಂಬದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅವಾಸ್ತವವೆಂದಾಗಲೀ, ಕುಡುಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಿದ ಭಾವಗಳೆಂದಾಗಲೀ ಹೇಳುವುದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತೀರ ಸರಳವಾಗಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ನಿಲುವು. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಂಡ, ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳು

ಕೇವಲ ವಾಚ್ಯಗಳಾಗದೇ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂವೇದನೆಯು ಕಂಡುಕೊಂಡ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ರತ್ನನ ಪದಗಳ ಜಗತ್ತು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತವೆನಿಸದೆ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವ್ಯಪರಿಸರದ ಜತೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿ; ರತ್ನ-ನಂಜಿಯರ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಯಾವುದರ ಆಶ್ರಯದಿಂದ ರತ್ನ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಪರ್ಯಾಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಜಿಗಿಯ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನು ಅವನಿಂದ ಕಸಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನಕ್ರಮದ ಈ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಒಟ್ಟು ಪರಂಪರೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವಂಥದು; ಜೀವನದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನೇ ಕೆದುಕುವಂಥದು; ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರದೊಡನೆ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವಲ್ಲಿ, ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದಾಗಿ ಮುನಿಯ, ಹಣ, ಮಿಶ್ರಣಗಳಿಂದ ಭ್ರಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ ತಟಕ್ಕನೆ ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಚಲನಶೀಲ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯದು ತೀರಾ ಗಾಢವಾದುದು. ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದರ ನೆನಪುಗಳು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ತಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ನಾಗನ ಪದಗಳ ನಾಗ-ಮಲ್ಲಿಯರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರತ್ನನ ಪದಗಳು ಕೇವಲ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳ ನೆಲೆಯಂಥ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಕೊನೆಯ ಟಿಪ್ಪಣಿ

ರತ್ನನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಕಾರನಾಗಿ 'ಬೇವಾರ್ಸಿ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಗಾಧ ಏಕಾಕಿತನದಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಪಂಚ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರತ್ನನನ್ನು ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ತೋರಿಸುವವನು ಈ ಬೇವಾರ್ಸಿ. ಈತ ಆಗಾಗ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ರತ್ನನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಅವನ ಕೋಪವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಹೆಂಡ ಕುಡಿಯಬೇಡವೆಂದು ಹೇಳಿ ರತ್ನನನ್ನು ಆತ ರೇಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಈ ಬೇವಾರ್ಸಿಗೆ ರತ್ನನ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇವೆರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಒಂದು ಅನುಭವಿಸುವ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿವಾಚಿಸುವ ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳೇ ಒಂದೇ ಮೂಲದಲ್ಲಿವೆ. ಆ ಪೂರ್ವ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂಥ ರತ್ನ, ಬೇವಾರ್ಸಿಯರ ಸಂಬಂಧ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ. ರತ್ನ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೂ ಬಲ್ಲ; ಬೇವಾರ್ಸಿಯಾಗಿ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ನೋಡಲೂ ಬಲ್ಲ. ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ವಿಷಾದದ ಒಳಸುಳಿಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಜೀವಪ್ರಭೇದವಾದ ಭಾವಗೀತದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಶೋಧನೆಯು ರತ್ನನ ಪದಗಳಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ.

ಇವು ಬಕುಲದ ಹೂವುಗಳು

ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕವಿ ಸಮ್ಮೇಳನವೊಂದರಲ್ಲಿ 'ಮಿಥಿಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ಮರದ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ರಾಮಭದ್ರನನ್ನು ನೆನೆದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹಿಡಿ ಮೃತ್ತಿಕೆಯನ್ನು ತರುವ ಬಯಕೆಯ' ಕವನವೊಂದನ್ನು ಅವರದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸು.ರಂ. ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರು ಓದಿದರು. ಆ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿಯ ಪರಿಚಯ ನನಗಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಅವರ ಎಷ್ಟೋ ಕವಿತೆಗಳು ಆ ಮಾದರಿಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ನೆರವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಈ ಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಟನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ಒದಗಿದೆ.

'ಕಥನ ಕವನ'ದ ಪಾರಂಪರಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿದೆ; 'ಕಥೆಯುಳ್ಳ ಕವನ' ವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ 'ಕಥನವುಳ್ಳ ಕವನ' ಎಂಬ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದೆ. 'ಕಥೆ' ಮತ್ತು 'ಕಥನ'ಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾನೆ? ಇದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿದ 'ವಸ್ತುಕ' ಮತ್ತು 'ವರ್ಣಕ' ವೆಂಬ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆಯೋ ಎಂದೂ ಯೋಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದಿರಲಿ. ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಿಂತ ಕಥನ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ (ಉದಾ: ದೂರದ ದಾರಿಗಳು, ಬಕುಲದ ಹೂವುಗಳು, ರಂಗವಲ್ಲಿ) ಬಲವಾದ ಕಥನ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

'ಸಂಗತಿಯ ಗತಿಶೀಲ ನಿರೂಪಣೆ'ಯೇ ಕಥನ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಕಥನವಿಲ್ಲದ ಕವಿತೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೇನು ಬೆಲೆ ಬಂತು? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರ ಕಥನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅವಶ್ಯ.

ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರು ಕಥಿಸುವ ಜಗತ್ತು ನಂಬುವಿಕೆಯ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ನಂಬುವಿಕೆ ಎಂದೆ, ನಂಬಿಸುವಿಕೆ ಎನ್ನಲಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಂಬಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಹುನ್ನಾರವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಕವಿಗಳ ಬಗೆ ಬೇರೆ. ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಥಕನ ಜಗತ್ತು 'ಇದೆ', ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಅದು 'ಇದೆ' ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಕಥಕನಿಗೆ ದೃಢ ನೆಮ್ಮುಗೆಯುಂಟು. ಹಾಗಾಗಿ ಜಗತ್ತು 'ಆಗುವ' ಬಗೆ, ಅದರ ತಳಮಳ, ಇಕ್ಕಟ್ಟು, ಸಂಘರ್ಷ, ದ್ವಂದ್ವ, ಶೋಧನೆ ಮೊದಲಾದವು ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಲವಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ

ಕವಿತೆಗಳ ಕಥನ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ಬಗೆಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಓದುಗರನ್ನು ಅದು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕೆಲವನ್ನು ಓದಿದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು 'ಕಥನ ವಿಶೇಷ'ಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಕಗಳನ್ನಾಗಿಸುವ, ಅರ್ಥವಾಹಕಗಳನ್ನಾಗಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತಂತಾನೇ ಇಡಿಯಾದ, ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ತವಕಿಸದ, ವಿವರಗುಚ್ಛವನ್ನಾಗಿ ಕಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ವಮುನಿಗಳ ಪವಾಡ, ರಂತಿದೇವನ ತ್ಯಾಗ, ಕೊಳದ ಗೌರಿಯ ಮಾಯಕತೆ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ತಾಯಿಯ ರಿಕ್ತತೆಯ ನೋವು, ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ನೋಂಪಿ–ಹೀಗೆ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಥಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೂಲಕ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಜಗತ್ತು ತಾನೇ 'ಇದೆ'. ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು; ಅದರ ಮೂಲಕ ನೋಡುವ ಬಯಕೆ ಕಥಕನಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಕವಿತೆ ಒಲಿಸುತ್ತದೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ನೋಡುವ ಚಪಲವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ಮಾದರಿಗಾಗಿ 'ಬಕುಲದ ಹೂವುಗಳು' ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ನೋಡೋಣ. ಅಲ್ಲಿನ ನಿವೇದಕ ನಡೆದವನು 'ಒಮ್ಮೆಲೆ ನಿಂತು ವಿಸ್ಮಯದಿ ನೋಡಿದನು. ಹಿಂದೆ ಸರಿದು' ಏನನ್ನು?

ಕಲ್ಲು ಮುಳ್ಳಿನ ಬೆಟ್ಟ, ಬುಡದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಬಕುಲವೃಕ್ಷದ ತುಂಬ 'ಹೂವು ಸುರಿದು ಟೊಂಗೆ ಟೊಂಗೆಗೆ ಕುಳಿತ ಹಿಂಡು ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾಡು'. ಕಂಡವನು ಕೂಗಿ ಕರೆದು ಹೆಂಡತಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; 'ಇಷ್ಟು ದಿನ ಎಲ್ಲಿದ್ದವಿಷ್ಟು ಹೂವು? ಅನುಗಾಲ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಹಾದು ಹೋದವರು ಕಂಡಿದ್ದೇವೇ ಇಂಥ ಸೊಬಗು ನಾವು?' ಈ ಅನಿಸಿಕೆ ಅತ್ತ ರಮ್ಯಲೋಲುಪತೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಇತ್ತ ವಿಷಾದ ಜನ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಜೀವನದ ನಿಯತಗತಿಯ ದತ್ತ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಯೂ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವತ್ತ ತುಡಿಯುವ, ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ತುಡಿಯುವ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿಸಿವ ಅನಿಸಿಕೆ ಇದು.

ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲೆಂದು ತಾನೇ? ಇಲ್ಲಿನ ಬಹುಪಾಲು ಕವಿತೆಗಳು ನಾವು ನಡೆಯುವ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದೂ ಎಂದೋ ಒಮ್ಮೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಬಕುಲದ ಹೂವುಗಳ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ 'ಇರುವು'ದನ್ನು ಕಾಣುವತ್ತ ಒಲುಮೆ ಇದೆ. ಅದರಿಂದ **'ತಿಳಿಯುವ'** ತವಕ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸೈ.

ಮತ್ತೂ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಕಥನ 'ಸ್ತೋತ್ರ' ಮತ್ತು 'ಕೀರ್ತನೆ'ಗಳ ನಡುವೆ ನಿಂತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಸ್ತೋತ್ರದ ಶುದ್ಧ ಅಪಾರದರ್ಶಕತೆಯಿಂದ, ಕೀರ್ತನೆಗಳ ವಾಗ್ವಾದದ ತಂತ್ರದಿಂದ, ಇಲ್ಲಿನ ಕಥನ ಹೊರಗೆ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಮೀರುವಿಕೆಯು ತರುವ

ತೀವ್ರ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆದಾಗ, ಓದುಗರಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷದ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಅದು ಡಿಕ್ಕಿ ಹೊಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಓದು ಹೀಗಾಗದು. ಕಥಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸುಮ್ಮನೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಹತ್ತು ದಿಕ್ಕಿನ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ನಿಂತ ದೇಹವನ್ನು ನೆರಳುಗಳಿಂದ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಹಾಗೆ. 'ತಾವೋ' ಕುರಿತ ಲೋತ್ಸೆಯ ವಾಕ್ಕುಗಳು, ಜಪಾನಿನ ಜೆನ್ ಹೈಕುಗಳು ಕೂಡ ಇಂಥವೇ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಓದುಗನನ್ನು ಸಿಲುಕಿಸುತ್ತವೆ. ಜೆನ್ ಗುರುವೊಬ್ಬ 'ಕೋಅನ್' (ಮುಂಡಿಗೆ) ಒಂದರಲ್ಲಿ ಚಹ ತುಂಬಿದ ಬಟ್ಟಲಿಗೆ ಚಹ ತುಂಬಿಸಲು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ 'ಒಂದು ಕೈಯಿಂದ ಬಾರಿಸಿದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಸದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ?' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓದುಗ ಚಹ ತುಂಬಿದ ಬಟ್ಟಲು. ಹಾಗಾಗಿ ಗುರು ಕೇಳಿದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ.

ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ 'ವರುಣಕುಂಜ'ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಾಸಕ್ತರ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಬಂದ ಶ್ರೀ ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕೃಷಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತದ 'ಅತಿಥಿ', 'ಹಾವಾಡಿಗರ ಹುಡುಗ' ಸಂಕಲನಗಳ ಜತೆಗೆ ಸಮಾಜವಾದೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಅದರ ರಶಿಯನ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಅವರ ಈ ಆಸಕ್ತಿ ಇನ್ನೂ ಹಾಗೇ ಇದೆ. ಈ ಸಮಾಜವಾದೀ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದಲು ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಥಕ ನಮ್ಮೆದುರು ಸಂಕಥಿಸುವ ಜಗತ್ತಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದ ಲಾವಾದಂತೆ ಒಳಗೆ ಹರಿಯುವುದನ್ನು, ಅದರ ಬಿಸುಪನ್ನು ಹೊರಮೈಗೆ ತಂದ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಇಬ್ಬರು ರೈತರು' ಕವಿತೆಯುಲ್ಲಿ 'ಮೇಘದೂತ'ವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಯನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದ ರೈತರು ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು:

......ನೀವು ಕಳಿಸಿದಿರಲ್ಲ ಒಂದು ಮೋಡ
ರಾಮಗಿರಿಯಿಂದ ಅಲಕಾವತಿಯ ಯಕ್ಷಿ
ಣಿಗೆ. ಆ ಕುರಿತೆ ಒಂದಷ್ಟು ತಮ್ಮ ಕೂಡ
ಬಿನ್ನವಿಸಲೆಂದೆ ಬಂದದ್ದು ನಾವಿಬ್ಬರೂ.
ಬಾಯೊಣಗಿ ನಿಂತಿಹುದು ನಮ್ಮ ಪಯರು
ಹನಿ ನೀರಿಲ್ಲದೆ, ಮೋಡಕ್ಕೆ ಹೇಳುವಿರೆ?
'ದಾರಿಯಲ್ಲಿವರಿಗೂ, ನೀರು ಸುರಿಸು'

'ಬಕುಲದ ಹೂವುಗಳು' ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಲುಗಳು:

ಮಡಕೆಯಲಿ ಗಂಜಿ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅಂಜಿಕೆ
ಗಳನು ಹೆಡಿಗೆಯಲಿ ಹೊತ್ತು ನಡೆದಿ
ರಲು ಜೊತೆಗೆ, ಉಪ್ಪಿನಾಗರದಲ್ಲಿ ಬಾ
ಣಲೆಯ ಬೆಂಕಿಗಳು ಆರಿದವು
ಬಕುಲದಲಿ ಒಂದು ಗಳಿಗೆ.

'ಮೂರು ಕೊಡ ನೀರು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಸ್ತ ನೆಲದಾಯಿಯ ನುಡಿ:

'ಏಳಲಾರೆನು ಮಗೂ, ಜ್ವಾಲೆಗಳ ಹೂವರಳಿ
ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮುಡಿವನಕ ನನ್ನ ಹೆರಳು.
ಟೊಂಗೆಟೊಂಗೆಯ ತಬ್ಬಿ, ನೆಲದಲ್ಲಿ ನಲ
ವಿಂದ ಬೆಳೆಸುವನಕ ಮತ್ತೆ ಅಮೃತದ ನೆರಳು'

ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳು ಕಟ್ಟುವ ಸ್ನಿಗ್ಧಕುದಿತದ ಈ ಬಗೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದೆ. ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗಿನಿಂದ ನೋಡುವ ಬಗೆ ಇದು. ಜೀವನದ ಅವಿನಾಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ಈ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಈ ಕವಿತೆಗಳು ರೂಪಕ ತವಕಿಗಳಲ್ಲವೆಂದೆನಷ್ಟೆ. ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ, ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ತವಕಿಸುವ ಕವಿತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಗಾವುದ ದೂರದಲ್ಲಿವೆ. ಧ್ವನಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದು ಸ್ವತಃಸಂಭವಿ ಮಾರ್ಗ; ಅವಸ್ಥೋಚಿತ ವರ್ಣನ ವಿಧಾನ, ರೂಪಕದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವಾಹಕಗಳ ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾರೋಪ. ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಸೋಜಿಗ. ಅಂಥದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ದಾರಿ ಸನ್ಯಾಸದ ಆಯ್ಕೆ ಎನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ 'ಆಗಿಸುವ' ಛಲವಿಲ್ಲದ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಭಾಷಿಕ ತಂತ್ರ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದೇ ಸರಿ.

ಹಾಗೆಂದು ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ನಿರಲಂಕಾರತೆಯ ವ್ರತ ಹಿಡಿದಿಲ್ಲ. ವರ್ಣಕದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪದಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕೊಂಕು, ಲಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತರುವುದುಂಟು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಥನಕ್ಕೆ ಸಂಗ್ರಹಶೀಲತೆಯನ್ನು, ಘನೀಕರಣವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಬೆಳಕಿನ ಹಾಡು', 'ಹಾಡುಗಳ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿ', 'ಹಂಬಲದ ಚವರಿ', 'ಕವಳದ ಕದ', 'ಉರಿನವಿಲು', 'ಬೆಳಕಿನ ರೊಟ್ಟಿ', 'ಮಳೆಬಿಲ್ಲ ಮಗ್ಗ' ಎಂಬಂಥ ನೂರಾರು ಪದಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳು ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ವರ್ಣನೆಗೆ ಒಂದು ಮಿನುಗನ್ನು ತರುತ್ತಲೇ ಕಥನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಸಂಗಮ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ ಸಮಾಸಗಳಾಗುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ('ಉರಿನವಿಲು') ಉಳಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪದ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಷಷ್ಠೀವಿಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಾಮಪದಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲಂಕೃತವಾಗಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ನಿರಲಂಕೃತವಾಗುವ ಬಗೆಗೆ ಇದು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ. ಬಹುಪಾಲು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೊಂದು ಚರಣಗುಂಫನಗಳಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ವಿಶೇಷ ಅಂಶವಿರುವುದೆಂದು ನನಗೆ ಅನಿಸದು. ಆದರೆ ಚರಣಗುಂಫನಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ.

ಪ್ರತಿ ಚರಣಗುಂಫನದಲ್ಲೂ ಎರಡು ಸಮ ಭಾಗಗಳಿದ್ದು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ-ನಾದ ಮೂಲವಾದದ್ದು-ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗವೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೂವತ್ತಾರು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಘಟಕದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದಾದರೂ, ಒಳರಚನೆ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಏಳು ಗಣದ ಜತೆಗೆ ಗುರುವೊಂದು ಉಳಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇದು ಕುಸುಮಷಟ್ಪದಿಯ ಹೊಸರೂಪವೆಂದು ಹೇಳೋಣವೇ? ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ತೇಲಿ ನಡೆದವು ಮೋಡ, ನೀಲಿಮ ನಿಗೂಢ
ದಲಿ ತಾವರೆಯ ಬಳಸಿ ನಡೆದ ಹಂಸ
ವೊಂದು; ಹೊಂಗೂದಲಿನ ಚೆಲುವೆ ಬಾಚು
ತಿದ್ದಳು ಜಡೆಯ ಕೊಳದ ಮೆಟ್ಟಲಿನ
ಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು

ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಕೊನೆ '.....ಹಂಸವೊಂದು' ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದ ಕೊನೆ '...ಕುಳಿತುಕೊಂಡು' ನಾದ ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಐದು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಬರೆಯುವುದು ಕವಿಯ ಆಯ್ಕೆ. ಒಳಗಿನ ಬಂಧ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಇರದೆ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳುವಂತಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದೀತು.

ನಿಯತಗತಿಯ ದತ್ತಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಯೂ, ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ. ಛಂದೋಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಂಶ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಿದೆ. ಐದೈದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಿಯತಗತಿಯು ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ತಟ್ಟನೆ ಒದಗದಂತೆ ಗಣಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯ ಗುರುವಿನಿಂದ ಎಂಟನೆಯ ಗಣವೊಂದು ದೀರ್ಘಮೌನದ ಮೂಲಕ ರಚಿತವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ನಿರೀಕ್ಷೆಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಚರಣಗಳಲ್ಲೇ ಗಣಗಳು ಈ ಮೌನವನ್ನು ತಾವೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಗಾಳಿ ಪಿಸುನುಡಿದಂತೆ ಕೇಳಿಸುವುದೊ
ಆದನಿಯ ದಡ ತಲುಪಲಾರದೆ ಕಡ
ಲ ತೆರೆಯು?

ಇಲ್ಲಿ 'ದಡ ತಲುಪಲಾರದೆ' ಎಂಬುದು ಐದು ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಗಣಗಳಾದರೆ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆಯ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಒಳಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಕಾಕನ್ನು ಹೊರತರುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬರುವುದು. ಐದೈದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗಣಗಳ ಓಟವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗಣಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಬಗೆಯಂತೂ ಹಲವು ಕಡೆ ಇದೆ. ನೋಡಿ:

ನಾಯಕರ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಮಿಂಚು, ಕೊರಳಲ್ಲಿತ್ತು
ಗುಡುಗು, ಕೇಳಿದರಾಗ, "ಏನು ಸ್ವಾಮಿ?"

ಇಲ್ಲಿ 'ಮಿಂಚು, ಕೊರಳಲ್ಲಿತ್ತು ಗುಡುಗು, ಕೇಳಿದರಾಗ' ಎಂಬ ಭಾಗ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳೇ ಆದರೂ ಓದಿನಲ್ಲಿ ३, (४,३), ३, (४,३) ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಛಂದೋ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಕೇಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು, ಅದರ ಬಂಧ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಲು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿವರಣೆ ನೀಡಬೇಕಾಯಿತು.

ನಂಬುಗೆಯ ಹಾದಿ

ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಎಲ್ಲ ಕವನಗಳು, ಅನುವಾದಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳು ಇಗೋ ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿವೆ. ನಲವತ್ತು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ನಡೆಸಿದ ಸಂಗತಿಯೇ ಕವಿಗೆ ಕವಿತೆಯ ಕೃಷಿಯೆಂಬುದು ಪ್ರಿಯವಾದ ಹಾಗೂ ಹೊಣೆಯುಳ್ಳ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡುವುದು. ಹೀಗೆ ಕವಿಯು ರಚಿಸಿದ ಕವನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು; ಇದರೊಡನೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಮೈದಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಹೊತ್ತಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರ ಜನಮೆಚ್ಚಿದ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಪ್ರಸಾದ ಗುಣ. ಇವರ ಕವನ ಸಮುದಾಯದ ಅಧಿಕತಮ ಕವಿತೆಗಳ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕವಿ ಕಾವ್ಯಶರೀರವನ್ನು, ಪದಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಪಾರದರ್ಶಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಶರೀರ, 'ಅರ್ಥ'ವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡಲು ರೂಪುಗೊಂಡುದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಅರ್ಥ'ವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದೇ ಕಾವ್ಯಶರೀರವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ನವ್ಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಬಗೆಯೂ ಇವರದ್ದಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಷ್ಟು: ಕವಿ ತನ್ನ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಭಾವ ಇಲ್ಲವೇ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆ ಮೂಲಕ ಅನುಭವದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕವಿ ನಿಡಿದಾದ ದೂರವನ್ನು ಕ್ರಮಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿತಾ ರಚನೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ಕವಿಯು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಶಬ್ದ ಕಟ್ಟೋಣದ ಮೂಲಕವೇ, ಕವಿತೆಯು ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ, ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಸಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮಾರ್ಗವಿದು. 'ದೀಪದ ಹೆಜ್ಜೆ' ಸಂಕಲನದ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಬಂಧ ಹಾಗೂ ಆಕೃತಿಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ರಚನೆಗಳು ಕವಿಯ ಇತರ ಸಫಲ ರಚನೆಗಳ ಸ್ಥಾಯೀಗುಣಗಳಾದ ಒಳಗಿನ ಗೇಯತೆ

ಹಾಗೂ ಮೂರ್ತವಾದ ಬಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಇಂಥವು ಆಕಾರಣವಾಗಿ ಮೈಚಾಚಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆಗೆ ಹೊರಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕವಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ನೆಲೆಯೂ ಹೌದು.

ಕವಿಯು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅರ್ಥಸಂವಹನೆಗೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸನ್ನದ್ಧಗೊಳಿಸುವಾಗ ಪರಿಚಿತಲೋಕ, ಅದರ ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯ ಘಟಕಗಳು ಕವಿ 'ಕಂಡ', ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ, ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ, ಉಪಮೆಗಳಾಗಿ, ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಕವನದ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮೈದಳೆದ 'ಅರ್ಥ' ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಭಾವ'ವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಈ 'ಭಾವ' ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇನೇ ಇರಲಿ, ಕವಿ ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಉಕ್ತಿರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ ಮಂಡಿಸುವ ಲೋಕವಿವರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಲಭಿಸಿದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಇದು ಮೂರ್ತಚಹರೆಗಳುಳ್ಳ ಲೋಕ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುಗರ ಎದುರು ಮೈದಳೆಯುವ ಲೋಕ ಅವರ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ನಿಲುಕವಂಥದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಕಣ್ಣಿಗೆ ನಿಲುಕುವ ಲೋಕದ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪುನಸ್ಸಂಯೋಜನೆ ಕವಿಯು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅರ್ಥಮಂಡನೆಗಾಗಿ ನಡೆದುದು ತಾನೇ? ಈ ಕ್ರಮ ಕವಿತೆಗಳ ಗುಣ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಗುಣ ಏಕೆಂದರೆ ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒದಗುವ ಸುಭಗತೆಗಾಗಿ; ಅರ್ಥದೀಪ್ತಿಗಾಗಿ. ಮಿತಿ ಏಕೆಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತು ಧ್ವನಿತ ಅರ್ಥದ ಸಂವಹನೆಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಾಗಿ. ಎಂದರೆ ಕವಿ ದೃಶ್ಯಜಗತ್ತನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸಿ ಮರಳಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಜಗತ್ತು ಬಳಕೆಯಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು. ಒಂದನ್ನು ಕವಿ ಆಯ್ದಿದ್ದಾರೆ; ನೆಮ್ಮಿ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ.

'ಸಾಮಗಾನ' ಕವಿತೆಗಳಿಂದ 'ದೀಪದ ಹೆಜ್ಜೆ'ಯ ಕವಿತೆಗಳವರೆಗೆ ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕವಿ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಹೊಣೆ ಹೊರಲು ಸಿದ್ಧರಾಗುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜೀವಸಮೃದ್ಧ ಪ್ರಕೃತಿ; ಇನ್ನೊಂದು ಮಾನವಕೇಂದ್ರಿತ ಸಮಾಜ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಸಮೃದ್ಧ ಪ್ರಕೃತಿ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಈ ವರೆಗೆ ಜೀವನದ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು, ಕಾಣಿಸಲು ನೆರವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ವಿಸ್ಮಯ, ಉತ್ಸುಕತೆಗಳು ಈ ನೆಲೆಯ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಭಾವಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯತ ಲಯಗಳು ಕವಿಗೆ ಸದಾ ಆಕರ್ಷಣೀಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಮರಳಿಮರಳಿ ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕವಿ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಮಾನವ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳ ನಿರೂಪಕ ಕಾಣುವುದು ಸಮರಸವಿಲ್ಲದ ಜೀವನವನ್ನು, ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು. ಪ್ರಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿಸ್ಮಯ, ಉತ್ಸುಕತೆಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಖಿನ್ನತೆ, ಸಾತ್ವಿಕ ಕ್ರೋಧ, ಹತಾಶೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುವ ಅಸಹಾಯಕತೆ

ಇವು ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಭಾವಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಲೋಕಗಳೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಭಾವಸಮುದಾಯಗಳೂ ಆಗಾಗ ಸಂಕರಗೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಲೋಕದ ಪ್ರಧಾನ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು, ಲಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರೊಡನೆ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಮೇಳನಗೊಳಿಸುವುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿತೆಗಳ ಬಂಧ ನಿಯತ ಹಾಗೂ ಸಂವೃತ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥನಿಯತಿ ಹಾಗೂ ಭಾವಸಂವಹನ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರ ಬಹುಶ್ರುತ, ಖ್ಯಾತ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ನಿರೂಪಕನ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಮೈದಳೆದದ್ದು. ಆವರಣದ ಮಾನವ ಜಗತ್ತಿನ ವೈಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು, ಲಯರಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಪಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ. ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದು ಈ ನಿರೂಪಕನ ಹೊಣೆ. ಕವಿಯ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ವೈಷಮ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವಿರಸ ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಮಾನವ ಕೇಂದ್ರಿತ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿತೆಗಳು ಹತಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇವರ ಪ್ರಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿನ ಉತ್ಸುಕತೆಯ ಒಳಗೇಯತೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳ ಓದಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾರೂಪಿಯಾದವು; ಭಾವಸಂವಾದಿಯಾದವು. ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಬೇರೊಂದು ಗಹನ ರಚನೆಗಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಸಿದ್ಧತೆಗಳಾಗಲೀ, ಕರಡು ರೂಪಗಳಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ, ಹೀಗೆಂದು ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಸದ್ಯತನಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ, ಅಂದಂದಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ದೈನಿಕ ಹಾಗೂ ನಿರಂತರತೆಗಳ ನಡುವೆ ನಿಲ್ಲುವ ಕವಿತೆಗಳ ಈ ಗುಣ, ಕಾವ್ಯರಚನೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಹೊರಚಾಚಾಗಿರುವ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ತಮ್ಮನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರಷ್ಟೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಪಂದನಗಳು ಪೂರ್ವಧ್ಯಾನಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿರೂಪ ಪಡೆದು ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಬಹಿರಂಗಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಿಂದಾಗಿ, ಒಂದೆಡೆ ಕವಿಗೆ ರಚನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಾತಿನ ವರಸೆಗಳಷ್ಟೇ ಸಹಜವಾಗುವಂತಾಯಿತು; ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಬಹಿರಂಗಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲಿನ ಕುದಿತಗಳು ಕ್ಷೋಭೆಗಳು ಕಳೆದು, ಅನಂತರದ ಸ್ತಿಮಿತಕ್ಕೆ ಬಂದ ನೆಲೆಗಳು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆದವು.

ಕವಿ ಕವನದ ಬಂಧದ ಮೂಲಕವೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬಂಧದ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅನವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತವೆ. ನಿಯತಛಂದ ಇಲ್ಲವೇ ಮುಕ್ತಛಂದದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳ ಬಂಧ ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತಛಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ

ಅರ್ಥಲಯಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು, ರೀತಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಬಂಧ ಪಿವೃತವಾಗುವ, ಅನಿಯತ ಬಂಧದ ಕವಿತೆಗಳು 'ದೀಪದ ಹೆಜ್ಜೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅದು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವಾಗಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೂ ಭಾಷೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ವಾಗ್ವೈಖರಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಮಿತಿ ಎಂದಾದರೂ ಕರೆಯೋಣ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಯಾರಿಗೋ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಧಾಟಿಯೇ ಬೆಳೆದ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೊಡನೆ ಸೇರುವ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೇತರ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಮೊದಮೊದಲಿನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡುಗನ್ನಡದ ಹಲವು ರೂಪಗಳನ್ನು ಕವಿ ಬಳಸುವರಾದರೂ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟಕನ್ನಡವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಿಷ್ಟಕನ್ನಡದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟಕನ್ನಡವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆಲೆಯೊಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಸುಭಗತೆಯೇ ಶೂನ್ಯವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆ ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅತಿರೇಕಗಳೆಂದು ತಿಳಿದಂತಿದೆ; ಈ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಅತಿರೇಕಗಳನ್ನು ತೊರೆದು ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಗೂ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಹಾಗೂ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂತರ ಕವಿತೆಗಳ ಅಂತರ್ಗತ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಕವಿತೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಸಮೀಪವಾದಾಗ, ಅನುಭವದ ಬಿಂಬವನ್ನು ಕವಿತೆಯು ಶರೀರ ಗುರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯ ಒತ್ತಾಸೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ಅಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆ ಈ ಮಾದರಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕಾಣಲುಪಕ್ರಮಿಸಿದ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಈ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆ ಹಾದು ಬಂದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ: ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯ, ಬಂಡಾಯ ಮಾರ್ಗಗಳು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಕವಿತೆಗಳ ಪರಿವಲಯದಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಡುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಅದು ನನಗೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದೇನೂ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ಸ್ರೋತವೆಂಬುದು ಹಲವು ಬಗೆಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈ ಬಹುಮುಖತ್ವವನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳೂ ಸದ್ಯ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಪರಿಕ್ರಮಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬಹಿರಂಗ ಘೋಷಿತವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಆಂತರಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಖಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಕವಿ ತಾವು ಹಿಡಿದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಮುನ್ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜತೆಗೆ ಬೆಳೆದ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಗಳ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಲು ಆಗಾಗ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಇವರದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಂಬುಗೆಯ ಹಾದಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿತೆಯ ಓದುಗರು ಅವರ ನಂಬುಗೆಯ ಬೇರಿಗೆ ನೀರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರನ್ನು 'ಸಮನ್ವಯ' ಮಾರ್ಗದ ಕವಿ ಎನ್ನುವ ಪರಿಪಾಠ ತೀರಾ ಈಚಿನವರೆಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂದರೆ ಯಾರು ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು, ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಈಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಚಲಾವಣೆಯ ನಾಣ್ಯದಂತೆ ಕೈ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಿದೆ. ನವೋದಯ ಹಾಗೂ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದವರು ಎಂಬ ಸರಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಸಮನ್ವಯ' ಕವಿ ಎಂಬ ಮಾತು ಚಾಲ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಸುವುದೆಂದರೇನು? ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಷ್ಟು? ಯಾವ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲುದು? ಇಂಥ ಯತ್ನದ ಸಾಫಲ್ಯವೆಷ್ಟು? ಎಂಬಿವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳ ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗಿ 'ಸಮನ್ವಯ' ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೂ ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದಾದದ್ದು;ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲದವರು ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ, ಅಲ್ಲಷ್ಟು ಇಲ್ಲಷ್ಟು ಎಂದು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿದವರು ಎಂದು ಕೂಡ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನವ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವರ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕದ ಇತರ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ 'ಸಮನ್ವಯ' ಎನ್ನುವ ತಲೆಪಟ್ಟಿ ಪಡೆದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೇಗೇ ಇರಲಿ, ಸದ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಇದೊಂದು ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಚೌಕಟ್ಟು ಎಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ, ನವ್ಯಮಾರ್ಗದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಹಿಂಜರಿಯಿತಾಗಿ, ಆ ವಿಮರ್ಶಾಮಾರ್ಗದ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಏಕಘನಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದಂತೂ ಖಚಿತ. ಹೀಗಾಗಿ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಕವಿತೆಗಳನ್ನು 'ಸಮನ್ವಯ' ಮಾರ್ಗದ ಕವಿತೆಗಳು ಎಂದದ್ದು, ಕೇವಲ ಚಮತ್ಕಾರದ ನೆಲೆಯ ಮಾತಾಗಿ ತೋರುವುದೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ.

'ಸಾಮಗಾನ'ದಿಂದ 'ಪ್ರೀತಿ ಇಲ್ಲದ ಮೇಲೆ' ವರೆಗೆ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳು ಓದುಗ ಸಮುದಾಯದೊಡನೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಂವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿವೆ. ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯವು ಸಮೃದ್ಧಿಯೊಡನೆ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ.

ಈಗ ಇಂಥ ಸಮಗ್ರ ಕವನಗಳ ಸಂಕಲನವೊಂದಕ್ಕೆ ಬರೆಯಬಹುದಾದ ಮುನ್ನುಡಿಗೆ ಹಲವು ಸ್ವರೂಪಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ನಾನು ನನಗೆ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಿದ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕವಿತೆಗಳ ಲೋಕವನ್ನು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸುವ

ವಿಧಾನವೂ ನನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದಾದರೂ, ಆ ಪಯಣದ ಅನಂತರದ ಕೆಲವು ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ಮಾತುಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದಂಥವು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಮಾತುಗಳು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವವರಿಗಿಂತ, ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವವರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿವೆ ಎಂಬುದೂ ನನಗೆ ಗೊತ್ತು. ಈ ಸಮಗ್ರ ಸಂಕಲನ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ಕುರಿತಿದೆಯಾಗಿ ನನ್ನ ಈ ಯತ್ನ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗಲಾರದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಯರ್ಮುಂಜ ರಾಮಚಂದ್ರರ ಕವಿತೆಗಳು

ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ರಚನೆಗಳು ಬೀಜಗಳು ಅವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿಸರಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯುವ ನೋಂಪಿ. ಹುಸಿರಚನೆಗಳು ಜಳ್ಳಾಗಿ, ಕಾಲಕಳೆದಂತೆ ಸುಳ್ಳಿನ ರಕ್ಷಣೆ ಕಳೆದು ನಾಶವಾಗುತ್ತವೆ. ಯರ್ಮುಂಜರ ಕವಿತೆಯೊಂದರ (ನಿರಾಶೆಯ ಹಾಡು) ಸಾಲು ಇದು: "ಬಾಡುವ ಕುಸುಮದ ಎದೆಯಾಳದಿ ನವಚೈತನ್ಯದ ಬೀಜ ರಚನೆ." ಹೀಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಈ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಕವಿತೆಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟು ಚಿಗುರಾಗಬೇಕು.

ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಕವಿ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಸಾವನ್ನಪ್ಪಿದರು ಎಂಬ ಮಾಹಿತಿ ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಗೌಣ, ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲದ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅದು ಪ್ರಧಾನ ಭೂಮಿಕೆಯಾಗಲಾರದು ಹಾಗೂ ವಿನಾಯಿತಿಗಳ ಬಯಕೆಯೂ ಆಗಲಾರದು.

ಸಾವು ದಾಪುಗಾಲಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಬರುವುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಈ ಕವಿ, ಆ ಉತ್ಕಟ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಆಯ್ದು ಈ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕಾಫ್ಕಾನ ಬರೆಹಗಳನ್ನು, ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೂ ಸಾವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬರೆಹಗಾರರಿದ್ದಾರೆ. ಜೀವನದ ಸಹಜ ಲಯಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಂಚಿತವಾಗಿ ಬರೆದ ಈ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಅಸಾಧು.

ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆ ಜೀವನದಷ್ಟೇ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಜೀವಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಕ್ಷಣವೂ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಾವಿನ ನಿರಾಕರಣೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಾವನ್ನು ನಿಕಟಗೊಳಿಸುವುದು ನಿಜ. ಈ ವೈರುಧ್ಯ ತೀವ್ರವಾಗುವುದು ಅದರ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ. ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಈ ಅರಿವಿನಿಂದಲೇ ಉದ್ದೀಪನಗೊಂಡು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮನ್ನು ಮಂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯರ್ಮುಂಜರಂಥ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಾವು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬಂದುದಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಬದುಕಿದ ದಿನಗಳು ಒತ್ತಡದಿಂದಾಗಿ ತೀವ್ರವೂ ಉತ್ಕಟವೂ ಆಗಿದ್ದುದು ಸಹಜ. ಈ ಉತ್ಕಟತೆಗೆ ಸೋತು ಕೈಚೆಲ್ಲಿದವರು ಹತಾಶರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕ್ ಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಗೆಲುವನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸುವ ಕಪಿ ನಮಗೆ ಲಭಿಸಿರುವ ಈ ಕಪಿತೆಗಳನ್ನು ಜಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಸಾಲನ್ನು ಮತ್ತೆ ನೆನೆಯಿರಿ: 'ಜಾಡುವ ಕುಸುಮದ ಎದೆಯಾಳದಿ ನವಚೈತನ್ಯದ ಜೀಜದ ರಚನೆ' ಈ ಸಾಲನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಕಾಕಿನೊಂದಿಗೆ ಕಪಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಈ ಯತ್ನಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಸಂದೇಹವಲ್ಲ ಇದು. ಇಂಥ ಯತ್ನದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮುಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ನಿಲುವು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಘೋಷಣೆಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾವು ಕವಿಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಭಿತ್ತಿ ಸಾವಿನ ನಿರಾಕರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕವಿತೆಗಳು ಅವರ ನೆರವಿಗೆ ಬಂದಿವೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಅವಧಿ (೧೯೪೮–೧೯೫೪;೧೯೫೬) ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಈ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ಸಂಕಲನದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಹಿನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಬರೆಹದ ಮೂಲಕವೇ ಇಂಥದೊಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಮೊದಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಮುಂದಿನ ಮುಖ್ಯ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಸಂಕಲನ 'ಅಕ್ಷರ ಹೊಸಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲೂ ಕವಿಯ ಕವಿತೆಗಳಿವೆ. ಸಂಕ್ರಮಣ 'ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಕವಿತೆಯು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಈ ಕವಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತಡೆದು ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ('ಯಾರಿಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದರು ಕಳೆದಿರುಳು?' 'ರೋಗಾಣುಗಳು') ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ಖಚಿತ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿ ಇದಿಷ್ಟೇ ಮಿತಿಯವರಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಾನು ಈ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿ ನೋಡುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಈಗ ಈ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಗೂ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಓದಿದರೆ ಏನು ಅನಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕುರಿತಿದ್ದೇನೆ. ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ರಚನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಗಳ ಮಂಡನೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಓದುಗರ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಕವಿತೆಗಳು ಉದ್ದೀಪಕಗಳಾದಾಗ ಅವು ಓದುಗರ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಓದುಗರೇ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಹುಚ್ಚು ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಲುವು ನನ್ನದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಿಕ ಮೈ ಓದುಗರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಅಂಥದೊಂದು ರಚನೆಗೆ ಕವಿ ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ವಸ್ತು, ಸಸ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿ ಲೋಕವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಅನುಭವದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಕೋಶವನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಆಕರವಾಗಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಚೈತನ್ಯದ

ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಸ್ತುಜಗತ್ತಿನ ಕಾಲಸೂಚಕ ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಬೆಳಕು/ಕತ್ತಲು, ಹಗಲು/ರಾತ್ರಿ, ರವಿ/ಚಂದ್ರ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸದ ಕವಿತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ.

ಸಂಕಲನದ ಮೊದಲ ಕವಿತೆಯೇ ಮುಂಜಾವಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. 'ಹೃದಯ ಗುಡಿಯನು ತೊಳೆದು, ಬಾಳನಿರುಳನ್ನು ಕಳೆದು ಎದೆಗೆ ಹೊಂಬೆಳಕು ಬಂತು' (ಬಾಳ ಬೆಳಕು) ಸಂಕಲನದ ಕೊನೆಯ ಕವನ ಮುಂಜಾವಿನಲ್ಲೇ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ.

'ಯಾರಿಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದರು ಕಳೆದಿರುಳು
ಏ ಗಾಳಿ
ಆ ಕತೆಯನೊರೆದು ಮುಂದಕೆ ತೆರಳು'

ಮೊದಲ ಕವಿತೆಯ ಮುಂಜಾವು ಬರಲಿರುವ ಹಗಲಿನತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿದ್ದರೆ, ಕೊನೆಯ ಕವಿತೆಯ ಮುಂಜಾವು ಕಳೆದ ಇರುಳಿನ ಕಥೆಗೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಒಟ್ಟು ಆಸಕ್ತಿ ಈ ಎರಡು ತುದಿಗಳ ನಡುವೆ ತಾನೇ ಇರತಕ್ಕದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಮುಂಜಾವು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ವಿವರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಜೀವನ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮುಖ್ಯನೆಲೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂಜಾವು ಹೊಸಹುಟ್ಟನ್ನು ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸುವ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಪರಿವರ್ತನೆ, ಯರ್ಮುಂಜರ ಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನಿಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾನಿಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳತ್ತ ಮಾತ್ರ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತೇನೆ.

'ಸಮತೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯು ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. 'ಇರುಳು ಕವಿಯಿತು ಸರ್ವಕೂ ಸಮತೆಯನ್ನು ಹೊದೆಸಿ ಹಸುರು ಬಿಳುಪುಗಳೆಲ್ಲ ಇದರೊಳಗೆ ಹುದುಗುವುದು' ಎಂದೆನಿಸುವ ಇರುಳನ್ನು ಕವಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ '...ಸಂಜೆ, ನರಜೀವನದ ವಿಷವ ತೊಳೆಯಲು ಅಮೃತ ಸುರಿಸುತಿಹುದು.' (ಸಂಜೆಯ ಬಿಸಿಲು) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಬರಲಿರುವ ಇರುಳು ತರುವ ಸಾಂತ್ವನದ ತತ್ಕಾಲೀನತೆಯಿಂದ ಕವಿ ತಲ್ಲಣಗೊಂಡು ರವಿಯು ತರುವ ಬೆಳಕಿನ ಬಗೆಗೂ ಒಂದು ಆಶಾ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ.

ತನ್ನ ಹೊಂಬೆಳಕೆಂಬ ಕಿಚ್ಚಿನಲಿ ಮುನ್ನಿರುಳ
ಸಮತೆಯನ್ನುರಿಸಿ ತೃಣಕಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭೇದ
ಬೆಂಕಿಯನ್ನುರಿಸಬಹುದಂತಾಗದಿರಲಿ. ರವಿ
ಹೊಂಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ವವನು ರಂಜಿಸುತಿರಲಿ
ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊಂಬಣ್ಣವಾಗಿಸುತ
ಬಿರುಬಿಸಿಲಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟರೆ ಸರ್ವವೂ ಸುಡಲಿ
ಸರ್ವವೂ ಅಳುತ್ತಿರಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ನಗುತಿರಲಿ !

ಬರಲಿರುವ ಬೆಳಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಗೆ ಮೊದಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಉತ್ಸಾಹ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಬೆಳಕು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಆಹ್ವಾನವೀಯುತ್ತಾರೆ.

'ಭಯಕೆ ಕಪ್ಪಿಟ್ಟರೆಪ್ಪೆಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲೆತ್ತು
ಬಾ, ಬಾರ ಬೆಳಕೆ.......
ಈ ಬೆಳಕು
ಇರುಳ ಬಸಿರಲಿ ಕನಸು ಮೈ ತೆರೆದು ನಸುನಗಲು
ಹಕ್ಕಿಗಳ ಚಿಲಿಪಿಲಿಯನುರಾಗವುಗುತಿರಲು
ಬಂತು ...... ಬಂತು
ಇರುಳ ಗರ್ಭವನೊಡೆದೆ ಬಂತು.'

ಈ ಬೆಳಕು ಮೊದಲು 'ಶ್ವೇತಪತಾಕೆ' ಎನಿಸಿದ್ದು ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಗೆ 'ಪ್ರೇತಪತಾಕೆ' ಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೆಳಕು ಬೆಳಕೆಂದು ರೆಪ್ಪೆಯನೆತ್ತಿ ಹಿಡಿದೆ
ಅಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಬಿಳಿ ಬೊಂಬೆ ಮೈತೆರೆದು ಬಿದ್ದಿವೆ
ಈ ರುದ್ರನಾಟಕಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವೆಲ್ಲಿಯೋ
ಕರಿಯ ತೆರೆ ಉರುಳಲಿ ರೆಪ್ಪೆ ಮುಚ್ಚಲಿ.

ಬೆಳಕನ್ನು ಕತ್ತಲಿನ ಎದುರಾಗಿ ಇರಿಸುವ ಈ ತುಯ್ತ ಶಿಖರವನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಕೊನೆಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ. ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭವ ಶ್ರೇಣಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒದಗುವುದು ಇರುಳಿನಲ್ಲಿ ಎಂಬ ನೆಲೆಯ ಕವಿತೆಯಿದು. ಈ ಉತ್ಕಟ ಅನುಭವದಿಂದ

ಮಂದಾನಿಲಗೆಂದು ತೆರೆದ ಮೂಗುಮುಚ್ಚಿ, ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿ
ಜೀವ ಒಳಗೆ ನರಳಿತು;
ಎದೆ ಬಡಿತ ಲಾಸ್ಯ ರುದ್ರ ಅಟ್ಟಹಾಸವಾಯಿತು....

ಅಲ್ಲದೆ ಹೃದಯ ಯಂತ್ರ ಒಮ್ಮೆ ನಿಂತು ಮತ್ತೆ ಕಿವಿಯ ಕೊಟ್ಟಿತು ಎನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ 'ನೆನೆ ನೆನೆದು ತನು ಪುಳಕಗೊಳ್ಳು'ವಂತೆ ಮಾಡುವ 'ಬಳಲಿಕೆ' ತರುವ ಅನುಭವವೂ ಆಗಬಹುದು. ಇಂಥದೊಂದು ಆಯ್ಕೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸಿದ್ಧತೆ ಅವರ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಬೆಳಗು/ಸಂಜೆಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇರುಳು ಮತ್ತು ಹಗಲುಗಳ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಘಟ್ಟಗಳಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಕಂಡಿವೆ. ಎಂದರೆ ಇದು ಜೀವನದ ಚಲನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಗಾಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ.

ಈ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಈ ಕವಿ ತಲುಪುವ ಹಂತ ಅವರ ಕೊನೆಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತಗೊಂಡಿದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ, ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ. ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕವಿತೆಗಳ ನೋಟಕನಿಗೆ ಈ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಕನ್ನಡಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಮರಸದ ನೆಲೆಯೇ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ. 'ಯಾಕಣಕಿತೆ ಆ ತೆರ?' ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಅಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ನೋಟಕ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಸಂಜೆ ಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ತಾವು ಆ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದನ್ನು ಈತ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಯರ್ಮುಂಜರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದು. ನಾಯಕನು ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಬೆರೆಯಲಾಗದೆ ಬೇರ್ಪಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು. 'ವಿಕೃತ ಲೋಕ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಜಗತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ ನೋಡುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ.

> **"ಲೋಕ ಸಮರಸದ ವಿರೋಧಿ**
> **ವಿರಸದೆಡೆಗೆ ಒಲಿವುದು"**

ಈ ಛಿದ್ರ ಮುಂದುವರಿದು

> **ನೀನು ಪ್ರಾಣ ತೊರೆದಿರಲಿ**
> **ಮೈಯ್ಯು ಮಾತ್ರ ತುಂಬಿರಲಿ**
> **ಜನರದಕೇ ಅವರು"**

ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕ ಹೀಗೆ ವಸ್ತುಲೋಕದೊಡನೆ ಸಾವಯವತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದು ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

1. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅನ್ನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. 'ದೇಹ' ಸೀಮಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅನ್ನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. 'ಹೃದಯಗೀತ'ದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭಾವನೆಯೊಂದು ಮೈ ತಳೆದಿದೆ.

> **'ಇಂದೇತಕೋ ಈ ಬದುಗಡೆ ನೀರಸವೆಂದೆನಿಸಿತು**
> **ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮನ ಪುನೀತವಾಗಲೆಳೆಸಿತು'**
> **'ಇಂದೆಲ್ಲವು ಬೆಂಗಾಡು, ಬತ್ತಿತು ಸಮರಸ ಪ್ರವಾಹ'**

2. ತನ್ನಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು, ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುವ ಯಾವ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಸಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ನಿರ್ಧಾರ. ಈ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನಾಗಿ 'ಧೂಮ ಹೊಲವನುಳುತ್ತಿರುವಾಗ' 'ಅಪರಾಧ' ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'

ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಕಮ್ಮಟ

ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ: ವಿಮರ್ಶೆ ಅಂದರೆ ಏನು ಅನ್ನೋದನ್ನ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವರಿಸೋದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋದು, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸೋದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸ. ಇದು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳ ಜೊತೆ ಕೂಡಾ ಸಂಬಂಧವನ್ನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ತಾ ಇರ್ತದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋವಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿರೋದು ಕೂಡಾ ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿವೆ ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವು ಒಂದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿರ್ತವೆ ಅಂತಲೂ ಅಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅನ್ನೋದನ್ನ ತೋರಿಸಿಕೊಡ್ತಾನೂ ಇರಬಹುದು. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಾವು ಇವತ್ತು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನ ಮಾಡ್ತಾ ಇದೀವಿ. ಅದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ತಗೊಂಡು ನಾವು ನಾಲ್ಕು ಜನ ಮಿತ್ರರು ಆ ಕವಿತೆಯನ್ನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡ್ತೇವೆ. ನಾವು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರೋ ಕವನ ಸುಮಾರು ೧೯೨೮ರಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದಂತಹ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ' ಅನ್ನುವ ಕವಿತೆ. ಇದು ಅವರ "ಗರಿ" ಕವನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಇದೆ:

ಅನ್ನಬ್ರಹ್ಮದ
ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ
ಬೆಳಗೂ ಬೈಗೂ
ಛಿಟ ಛಿಟ ಬೆಂಕಿ
ದೊಂಬರ ಪೂಜೆಯು,
ಕಾಗೆಯ ಮಂತ್ರ,
ಗಾಳಿಯ ಎಡೆಯು,
ಬೊಬ್ಬೆಯ ಗಂಟೆ–
ಅನ್ನಬ್ರಹ್ಮದ
ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ!

ನಾದಬ್ರಹ್ಮದ
ಕಗ್ಗವಿಯಲ್ಲಿ
ಮೌನದ ವೀಣೆಗೆ
ಕರುಳಿನ ತಂತಿ,
ಮಿಡಿದೂ ಮಿಡಿದೂ
ಮುರಿದವು ಬೆರಳು.
ಮಿಡುಕೀ ಮಿಡುಕೀ
ನೊಂದಿತು ಎದೆಯು–ನಾದ ಬ್ರಹ್ಮದ
ಕಗ್ಗವಿಯಲ್ಲಿ!

ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮದ
ಗುಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ
ಹಗಲೂ ಇರುಳೂ
ವೇದದ ವಾದ,
ಪಾಪಪುಣ್ಯಗಳ
ಜಾಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ
ನೇತಿದೆ ಜೋತಿದೆ
ಜೀವದ ಜೇಡ–
ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮದ
ಗುಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ!

ದೈವುಳ್ಳವರಿಗೆ
ದಯವೇ ಇಲ್ಲ!
ತಿತ್ತಿರೆ ತುಂಬಿದೆ
ಕೂಲಿನ ಕೋಟೆ!
ಬಿಡುಗಣ್ಣವರಿಗೆ
ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ
ಅಮೃತ ತೇಗಿನ
ಮದವಂತಹದು!
ಹಸಿದವ ಬಲ್ಲ
ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲಿ!

ಶಿವಾ ಶಿವಾ ಹೇ
ಶಿವ ಮಾದೇವಾ!
ಅತ್ತಿತು ಕೂಗಿತು
ಚೀರಿತು ಜೀವ
ಬಾಯಂಗಳದಲಿ
ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾತು
ಮುಗಿಲಿನ ಕಿವಿಯನು
ಮುಟ್ಟಲೆ ಇಲ್ಲ;

ಹಾಡುವ ಸಭೆಯಲಿ
ನರಳುವುದುಂಟೆ?

ಕಿಕ್ಕಿರಿ ತುಂಬಿದೆ
ಭೂಮಿಯ ಕಣಜ
ಕಕ್ಕಸಬಡುತಿದೆ
ಬಾಳಿಗಿಂತಲೂ
ಕೂಳೇ ಮೇಲೊ?
ಬರಿದೋ ಬರಿದು
ತೆರವೂ ತೆರವೂ
ಬಡವರ ಬಗ್ಗರ
ತುತ್ತಿನ ಚೀಲಾ–

ದೇವರದೊಂದು
ಗೋರಿಯ ಕಟ್ಟಿ,
ಧರ್ಮದ ಧೂಪಕೆ
ಬೆಂಕಿಯನಿಕ್ಕಿ,
ಗಣಗಣ ಬಾರಿಸಿ
ಪ್ರಾಣದ ಗಂಟೆಯ,
ಸಾವಿನ ನೋವಿಗೆ
ಕಲಮಲವೆದ್ದು
ನೆಲವನ್ನೆಲ್ಲಾ
ಉತ್ತುವೆನೆಂದು
ಗದರುತ್ತಿಹುದು
ಗರ್ಜಿಸುತಿಹುದು
ಬಡವರ ಬಗ್ಗರ
ತುತ್ತಿನ ಚೀಲದ
ಒಳಗಿನ ಒಳಗಿನ
ಒಳದನಿಯೊಂದು!

ಈಗ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನನ್ನ ಮೂರು ಜನ ಮಿತ್ರರು ಇಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೂರು ಜನ ಮಿತ್ರರು ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಮೊದಲು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನ ಹೇಗೆ ನೋಡಬಹುದೂಂತ ಅನ್ನೋದನ್ನ ನಂಗಲಿಯವರೇ ನೀವು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೇಳೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯಾನಾ?

ಚಂದ್ರೇಖರ ನಂಗಲಿ: ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನ ವಿವರಿಸ್ತಾ ಅಭಿದ. ಲಕ್ಷಣ. ವ್ಯಂಜನಾವೃತ್ತಿ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಾರೆ. ಈ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'

ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತೆ. ಹಾಗಂದ್ರೆ ಅದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಅನ್ನದ ಜೋಳಿಗೆ ಅಂತ. ಆದರೆ ಅನ್ನದ ಜೋಳಿಗೆ ಅನ್ನೋ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ನಾವು ವಿರಮಿಸೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಹೊಟ್ಟೆ ಅಂತ. ಇಂತಹ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾದದ್ದು ಅನ್ನ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಬಡತನ, ಬರಗಾಲಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನ್ನದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸಿದವರು ವೇದಾಂತದ ಕುಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ 'ಅನ್ನ ಬ್ರಹ್ಮ', 'ನಾದ ಬ್ರಹ್ಮ', 'ಶಬ್ಧ ಬ್ರಹ್ಮ'ಗಳೆಂಬ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಮುಖವಾಡ ತೊಟ್ಟು ಹಸಿದ ಜನತೆಗೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ವಿಷಪ್ರಾಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'ದಲ್ಲಿ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆಯುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಅನ್ನುವ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಪಾಸಿಟಿವ್ ಐರನಿ-ಎಂಬ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೂ ವಿವರಿಸೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡ್ತೀನಿ.

ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ನಬ್ರಹ್ಮ, ನಾದಬ್ರಹ್ಮ, ಶಬ್ದ ಬ್ರಹ್ಮ-ಇವುಗಳನ್ನ ವಿವರಿಸ್ತಾ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೆಲವು ಪರಿಚಿತವಾಗಿರತಕ್ಕಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಪದಗಳನ್ನ ಕೊಡ್ತಾರೆ . ನೋಡಿ. ಪೂಜೆ, ಮಂತ್ರ, ಎಡೆ, ಘಂಟೆ, ವೀಣೆ, ತಂತಿ, ಮಿಡಿವ ಬೆರಳು, ತುಡಿವ ಎದೆ, ವೇದದ ವಾದ, ಪಾಪ-ಪುಣ್ಯಗಳ ಜಾಳಿಗೆ ಹೀಗೆ. ಇಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪರಿಚಿತ ಪದಗಳನ್ನು ಕೊಡ್ತಾನೇ ಅವುಗಳ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಮಾಸತ್ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಇನ್ನೊಂದು ನಮಗೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ನೋಡಿ. ಅದನ್ನ ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಬಹುದೂಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ: ಡೊಂಬರ ಪೂಜೆ, ಕಾಗೆಯ ಮಂತ್ರ, ಗಾಳಿಯ ಎಡೆ, ಬೊಬ್ಬೆಯ ಘಂಟೆ, ಮೌನದ ವೀಣೆ, ಕರುಳಿನ ತಂತಿ, ಹೀಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಾಸತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಮೂಲಕ ಹೇಳ್ತಾ ಇರತಕ್ಕಂತಹ ಈ ವಿಚಾರಗಳಿದೆಯಲ್ಲಾ ಇದು, ನಾನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ-ಗುಣೀಭೂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಂತ. ಅಂದ್ರೆ ಇದು ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳೋ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಕೂಡ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿರತಕ್ಕಂತಹ ಬಗೆಯನ್ನ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಇಡೀ ಮಾನವ ಸಮುದಾಯವನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ 'ಜೀವದ ಜೇಡ' ಅಂತ ಬೇಂದ್ರೆ ಕರೀತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳೋದಾದ್ರೆ, ಇದು ತಿರ್ಯಗ್ ಆಲಂಬನ. ಅಂದ್ರೆ ಈ ಮನುಷ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪಶು, ಪಕ್ಷಿ, ಕೀಟ-ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವ ಬಗೆ. ಇದು ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣಾಂತ ನಾನು ತಿಳ್ಕೊಂಡಿದೀನಿ. ಏಕೇಂದ್ರೆ ಬಹಳ ಕ್ಷುದ್ರವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸ್ತಿರೋ, ಹಸಿವಿನಿಂದ ಕಂಗೆಟ್ಟು ನರಳ್ತಾ ಇರೋ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಇದೊಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿದೇಂತ ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಹೀಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಮುಂದುವರೀತಾ, ವೈದೃಶ್ಯ, ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಭೌತಿಕ ಸಂಪತ್ತಿನ ವಿವರಗಳನ್ನ ನೀಡುತ್ತಲೇ ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಹೃದಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ವಿವರಗಳನ್ನ ಕೊಟ್ಟಿರೋದು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ವಿಕೃತಿಗೊಂದು

ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತೆ. ಇದನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ವಿಪರೀತ ಲಕ್ಷಣ' ಅಂತ ಕರೀತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲಿ' ಅಂತನ್ನೋ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಆಕಾರಾಂತವಾದ ಪದದ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಇಕಾರಾಂತವಾಗಿರೋದು ಬಹಳ ಉಚಿತ ಅಂತ ನನಗನ್ನಿಸ್ತದೆ.

ಕೆ. ವಿ. ನಾ.

ಶೂಲಿ ಅನ್ನೋ ಪದದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳ್ತಾ ಇದೀರಾ ನೀವು?

ನಂಗಲಿ

ಹೌದು. ಏಕೆಂದ್ರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ಲೇಷೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನ ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ತ್ರಿಶೂಲ. ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತ ಅರ್ಥ. ಇನ್ನೊಂದು ನೋವು. ಇನ್ನೊಂದು, ಶೂಲಿ ಅಂದ್ರೆ ಶಿವ ಅಂತಾನೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತೆ. ಇದು ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಉಚಿತವಾದದ್ದೂಂತ ನಾನು ತಿಳ್ಕೊಂಡಿದ್ದೀನಿ. ಯಾಕೇಂದ್ರೆ, ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ತಿರ್ಯಗ್ ಆಲಂಬನದ ಮೂಲಕ ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷುದ್ರ ಕೀಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ ಕ್ಷುದ್ರ ಬದುಕನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದಂತಹ ಬೇಂದ್ರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉನ್ನತೀಕರಿಸ್ತಾ ಅವನನ್ನು ಹಸಿವಿನ ಶಿವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸ್ತಾ ಹೇಳಿರೋದು ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಮುಂದೇನೇ ಇದೆ

'ಶಿವಾ ಶಿವಾ ಹೇ
ಶಿವ ಮಾದೇವಾ!

ಅನ್ನೋ ಮಾತು. ಅಂದ್ರೆ ಇಂತಹ ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲ ಇದೆಯಲ್ಲಾ. ಅಥವಾ ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲಿಗಳ ಪಡೆ ನುಗ್ಗಿ ಬರುತ್ತಲ್ಲಾ, ಈ ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹಸಿದ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರತಕ್ಕಂತಹ ವಿಲಯ ಶಕ್ತಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳೋದಾದ್ರೆ, 'ಬಡವರ ಬಗ್ಗರ ತುತ್ತಿನ ಚೀಲದ ಒಳಗಿನ ಒಳಗಿನ ಒಳದನಿಯೊಂದನ್ನ!' ಬೇಂದ್ರೆ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯ ಮೂಲಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದಾರೇಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ.

ಕೆ.ವಿ.ನಾ.

ಈಗ ಮಿತ್ರ ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಅವರು ಈ ಕವನವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸ್ತಾರೆ.

ಎಚ್. ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್

ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಈ ಕವನವನ್ನು ಓದಿದ ಮೇಲೆ ನಾನು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಹೆಸರು 'ಯಾತನೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರದ ಕಡೆಗೆ' ಅಂತ. ಯಾಕೇಂತಂದ್ರೆ, ಒಂದು ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ಜನಸಮುದಾಯ ಕವನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ

ಸ್ಥಿತಿ–ನೋವನ್ನ ಅನುಭವಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಆ ನೋವಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಕೊಡಲಾಗದ, ಅದನ್ನ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಕವನದ ಮುಕ್ತಾಯದ ವೇಳೆಗೆ ಅದು ಪ್ರತಿಭಟಿಸ್ತಾ ಇರೋದನ್ನ, ಘರ್ಜಿಸ್ತಾ ಇರೋದನ್ನ, ಚೀರ್‍ತಾ ಇರೋದನ್ನ, ನಾವು ನೋಡ್ತೀವಿ. ಈ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ಏನು ಹೇಳ್ತಾ ಇದೆ ಅಂದ್ರೆ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಒಳ್ಳೇಯ ಕವನ ತಾನು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಎಲ್ಲಿತ್ತೋ ಅಲ್ಲಿ ಮುಗಿದಾಗ ಇರೋದಿಲ್ಲ; ಕವನ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೆ. ಇದು ಅನೇಕ ಓದುಗಳ ನಂತರ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸಂಗತಿ.

ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಮೊದಲು ಓದಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು ಬರುತ್ವೆ. ಅನ್ನ, ನಾದ, ಶಬ್ದ–ಈ ಮೂರು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮ ಅನ್ನುವ ಶಬ್ದದ ಜೊತೆ ಬೆರೆಸಿ ಅನ್ನಬ್ರಹ್ಮ, ನಾದಬ್ರಹ್ಮ, ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮ ಅಂತ ಹೇಳಿರೋದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕವನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪೂಜೆಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಅಥವಾ ಪೂಜೆಯ ಅಣಕದ ಪ್ರತಿಮೆ ಬರುತ್ತೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕವನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಪೂಜೆಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಬರುತ್ತೆ. ಹಾಗೇನೇ ಕವನದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ stanzaಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸ್ತಾ ಹೋದಾಗ ಒಟ್ಟು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದು, ಸಮೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕೊರತೆ ಒಂದೇ ಕಡೆ ಇರೋದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಏನಿರಬಹುದು ಅನ್ನೋದನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡೋ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದೆ ಅಂತ ನಮಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಹಾಗೇ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬಡವರು ದುಃಖಪಡ್ತಾ ಇರೋದು, ಆ ದುಃಖವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮಾಡೋದು, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ವಿಫಲವಾದಾಗ ಈ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ ಎನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರೋದು, ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನಾನೇ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾದರೆ–ನಾನು ನನ್ನ ಈ ನೋವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೆ–ಚೆನ್ನ ಆಗಬಹುದೇನೋ ಅನ್ನೋ ಒಂದು ಆಶಾಭಾವನೆಯನ್ನು ನಾವು ಕವನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡ್ತೀವಿ. ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ತಿರ್ಮಾನಗಳು.

ಈಗ ಮತ್ತೆ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬರೋಣ. ಇಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿ, ಗಂಟೆ, ನೈವೇದ್ಯ, ಮಂತ್ರ, ಪೂಜೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪೂಜೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳೇನೇ–ನಂಗಲಿಯವರು ಈಗ ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ–ಬೊಬ್ಬೆ–ಘಂಟೆ ಅಲ್ಲ, ಬೊಬ್ಬೆ; ಈ ನೈವೇದ್ಯ, ಗಾಳಿ; ಈ ಮಂತ್ರ ಕಾಗೆಯ ಕೂಗಿನ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥಹೀನ ಇತ್ಯಾದಿ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡ್ತೀವಿ. ಆದರೆ ಎರಡನೇ ಭಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಅಂತ ನನಗನ್ನಿಸ್ತದೆ. ನೋಡಿ, ನಾದ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿ ಇದೆ, ಆದರೆ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲ. ಶಬ್ದ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿ ಇದೆ, ಅರ್ಥ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ನಾದ ಬ್ರಹ್ಮದ ಕಗ್ಗವಿ' ಅನ್ನೋ ಮಾತು ಬರುತ್ತೆ. ಈ ನಾದಬ್ರಹ್ಮದ ಕಗ್ಗಪಿಯಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಸಂಗೀತ ಆಗ್ತಾ ಇದೇಂತ ಅನ್ಕೊಂಡ್ರೆ, ಅದು ಮೌನ ವೀಣೆ ಅನ್ನೋ ಮಾತು ನಮ್ಮನ್ನು ತಕ್ಷಣ ತಡೆಯುತ್ತೆ; ಬೆರಳುಗಳ ಮಿಡಿಯುವಿಕೆ ಇದೆ. ಹೃದಯದ ಮಿಡುಕುವಿಕೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದಾವುದರಿಂದಲೂ ಕೂಡಾ ಸಂಗೀತ ಬರ್ತಾ ಇಲ್ಲ–ಅದು ಮೌನದ ವೀಣೆ. ಕರುಳಿನ ತಂತಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ

ಕೂಡಾ ಮೌನದ ವೀಣೆ. ಹೇಗೆ ಬಡವರ ಸಿಟ್ಟು ಅಥವ ನೋವು ಮಾತನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಇದೆಯಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಕೆಲವು ಪದಗಳು ಹೇಳ್ತವೇಂತ ನಾನು ಅನ್ಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಅದರೆ ಮುಂದಿನ ಸ್ಟಾಂಜಾದಲ್ಲಿ ಈ ವಿವರಣೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತೆ. ಈ ಗುಮ್ಮಟ ಅಥವಾ ಡೋಮ್ ಅನ್ನುವುದರ ಲಕ್ಷಣ ಏನೂಂತಂದ್ರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಶಬ್ದ ಮತ್ತೆ ಅವರ ಕಿವಿಗಳಿಗೇ ಕೇಳಿಸ್ತಾ ಇರುತ್ತೆ. ಹೊರಗಿನ ಶಬ್ದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರೋದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾದಬ್ರಹ್ಮದ ಕಗ್ಗವಿಯ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮನ ಗುಮ್ಮಟದಲ್ಲಿರುವ ಮಹನೀಯರಿಗೆ. ಆ ಗುಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಇರೋರಿಗೆ ಕೇಳಿಸ್ತಾ ಇರೋದು ಅವರೇ ಮಾಡ್ತಾ ಇರೋ ವೇದದ ವಾದವೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲಿಂದ ಬರ್ತಿರೋ ನೋವಿನ ಕೂಗು ಅಲ್ಲ. ಗುಮ್ಮಟದ ಲಕ್ಷಣವೇ, ಹೊರಗೆ ಬರೋದು ಕಷ್ಟ ಅನ್ನೋ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇರತಕ್ಕಂತಹ ಗುಮ್ಮಟ, ಇವರ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾದವರು, ಇವರ ನೋವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದವರು ಹೇಗೆ ಮೂಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಹೇಳುತ್ತೇನೋ ಅಂತ ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಅವರು ಹಗಲು–ರಾತ್ರಿ ಕೇವಲ ವಾದದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿರುವ ಜನ. ಆದರೆ ಆ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಜನ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ ಅನ್ನೋ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ತಕ್ಷಣ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೊಡ್ತಾರೆ–ಈ ಪಾಪ ಪುಣ್ಯಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಾಡೋದು ಕೂಡಾ ಪಾಪವೇನೋ ಅನ್ನುವ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಿರೋದ್ರಿಂದ, ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಾಡದೇ ಇರೋದು ಪುಣ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಅನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬಿತ್ತಿರೋದರಿಂದ ಏನಾಗುತ್ತೆ ಅಂದ್ರೆ, ಪಾಪ–ಪುಣ್ಯಗಳ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗದೆ ಮೌನವಾಗಿದಾರೇನೋ...ಇದು ಒಂದು ಹಂತ ಅಷ್ಟೆ. ಪದ್ಯ ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಿಂತಿದ್ರೆ, ಕೇವಲ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಬಿಟ್ಟ ಹಾಗಾಗ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಏನಾಗಬೇಕು ಅನ್ನೋದನ್ನ ಹೇಳೋ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡಾ ಕವಿಗೆ ಇದ್ದದ್ದರಿಂದ, ಕವನ ಮುಂದುವರೀತಾ ಹೋಗುತ್ತೆ: ಈ ಪಾಪ–ಪುಣ್ಯದ ಜೇಡರ ಬಲೆಯಿಂದ ಜೀವ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೇನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚರದ ಗರ್ಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತೆ ಅನ್ನೋದು.

ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ದೈವುಳ್ಳವರಿಗೆ' ಅಂತ ಶುರುವಾಗೋದು. 'ಶಿವಾ ಶಿವಾ ಹೇ ಶಿವ ಮಾದೇವಾ'ಂತ ಶುರುವಾಗೋದು. 'ಕಿಕ್ಕಿರಿ ತುಂಬಿದೆ ಭೂಮಿಯ ಕಣಜ' ಅಂತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಸ್ಟಾಂಜಾ–ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಪುನರುಕ್ತಿ ಇದೇಂತ ನನಗೆ ಅನಿಸುತ್ತೆ. ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದನ್ನು ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವಧಾರಣೆಗೋಸ್ಕರ ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸೋದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಉಚಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಾಂತ ನಾನು ಅನ್ಕೊಂಡಿದೇನೆ. 'ಕಿಕ್ಕಿರಿ ತುಂಬಿದೆ ಭೂಮಿಯ ಕಣಜ' ಒಂದು ಕಡೆ; 'ತೆರವೋ ತೆರವೂ ಬಡವರ ಬಗ್ಗರ ತುತ್ತಿನ ಚೀಲಾ' ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ತಿತ್ತಿರೆ ತುಂಬಿದೆ ಕೂಳಿನ ಕೋಟೆ' ಅನ್ನೋ ಮಾತು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಕೂಳನ್ನ ಒಳಗಡೆ ಇಟ್ಕೊಂಡು ಕೋಟೆ ಕಟ್ಟ ಬಿಟ್ರೆ ಸುತ್ತ, ಅವನ್ನ ಯಾರೂ

ಪಡೆಯದ ಹಾಗೆ ಬಂಧನವನ್ನು ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ನಾವದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಇರುವವರು ಇಲ್ಲದವರಿಗೆ ಕೊಡದೇ ಇರುವುದನ್ನು, ಇಲ್ಲದವರು ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದಂತೆ ರಕ್ಷಿಸುವುದನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಈ ಭಾಗಗಳು ಈ ಮಾತು ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಪುನರುಕ್ತಿಯಿದೆ ಅಂತ.

ಆದರೆ ಈ ಆರು ಭಾಗಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಕೊನೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ತಿರುವನ್ನು ತಗೊಳ್ಳುತ್ತೇಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಕಾಲವನ್ನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಕೂಡಾ ಮೊದಲಿನ ಸ್ಟಾಂಜಾಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಒಂಥರ ಭೂತಕಾಲದ ಕ್ರಿಯೆ ಏನೋ ಅನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾರೆ: ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗರ್ಜಿಸುತ್ತಿ**ಹುದು,** ಗದರುತ್ತಿ**ಹುದು**. ಈಗ ಏನಾಗ್ತಾ ಇದೆ ಅಂತಾಂದ್ರೆ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಶಾಚಿಂತನೇಂತ ನಾವಿದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು–ಈ ಇಡೀ ಪದ್ಯ ಧರ್ಮ ಅನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹಾರ ಮಾಡೋದ್ರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿದೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಕೂಡ ಹೇಳುತ್ತೇಂತ ನಾನು ಅನ್ಕೊಂಡಿದೀನಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಈ ಕೋಪದ ಅರ್ಥ ಇರತಕ್ಕಂತಹುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಿರಾಶೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಎಚ್ಚರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತ ನಾನು ಅನ್ಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯದ ವಸ್ತು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಯಾತನೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಎಚ್ಚರದ ಕಡೆ ಬೆಳೀತಾ ಹೋಗುತ್ತೇಂತ ನಾನು ಹೇಳೋದು.

ಈಗ ಇದರ ರಚನೆಗೆ ಬರೋದಾದ್ರೆ ಇಂದಿನ ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರತಕ್ಕಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸ್ತಾ ಹೋದಾಗ ಇದು ಬಂಡಾಯ ಕವನ ಬರೀತಾ ಇರೋರ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಬಹುದೂಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಯಾಕೇಂದ್ರೆ ಅವರು ಅಪೇಕ್ಷೆಪಡುವ ಸರಳತೆ, ಅವರು ಅಪೇಕ್ಷೆಪಡುವ ಭಾವನಿರ್ಭರತೆ, ಆದರೆ ಭಾವನಿರ್ಭರವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಅತಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಲ್ಲದ ಒಂದು ಗುಣ ಇದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಇರೋದನ್ನ ನಾವು ನೋಡ್ತೀವಿ. ಈ ಕವಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲೇ ಮಾತಾಡ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾರೆ. ದೇಗುಲ, ಕಗ್ಗವಿ, ಪೂಜೆ, ವೀಣೆ, ತಂತಿ, ಗುಮ್ಮಟ, ಕೋಟೆ, ಕಣಜ, ಚೀಲ–ಇವೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಮೂಲಾರ್ಥದ ಜೊತೆಗೆ ಹಲವು ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೀತಾ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹೇಳಿಕೆ ಕೂಡಾ ನೇರವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವುಳ್ಳ ಮಾತುಗಳನ್ನ ಗಮನಿಸ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದೂಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರೋದೆಲ್ಲ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಲುಗಳು. ಈ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಲುಗಳೆಲ್ಲಾ ಕೂಡಾ ಉಸಿರಾಟದ ಲಯಾಂತ ನಾನು ಅನ್ಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಈ ರೀತಿಯ ಕವನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಅನ್ನಬ್ರಹ್ಮದ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ
ಬೈಗು ಬೆಳಗು
ಛಟ ಛಟ ಬೆಂಕಿ–

ಉಸಿರಾಟದ ಸಹಜವಾದ ಲಯವನ್ನೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಕಟ್ಕೊಂಡು ಹೋಗ್ತಾ ಇರೋ ಲಯ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೊಸದೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನ ಹೇಳಬೇಕು ಅನ್ನಿಸಿದಾಗ ಈ ಮೂರು ಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಬದಲಾಯಿಸ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾರೆ. ತೆರವು ಅಂತ ಎಳೆದಾಗ ಆ ಮಾತುಗಳು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥ ಆ ಪದಗಳ ರಚನೆಯಿಂದಾನೇ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗೋದನ್ನ ನಾವು ನೋಡ್ತೀವಿ.

ಕೊನೆಗೆ ಬರಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಅಂತಂದ್ರೆ ಈ ಪದ್ಯ ಬಡತನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡ್ತಾ ಮಾತಾಡ್ತಾನೇ, ಅದನ್ನ ನಿವಾರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ-ನಿವಾರಿಸುತ್ತೇಂತ ನಂಬಿರತಕ್ಕಂತಹ ಧರ್ಮದಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವೀರ್ಯವಾಗಿವೆ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಧರ್ಮದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನ ಬೆಳಸ್ಕೊಂಡೇ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅದನ್ನ ಸಿಡಿಸಿಬಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನ ಈ ಕವಿತೆ ಮಾಡ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದೆ, ಆದ್ರೆ ಸರಳವಾಗಿದೆ-ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬೇರೆ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗೋ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಅರ್ಥ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲದ ಕವನ. ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ವಸ್ತು, ಆದರೆ ಸರಳವಾದ ನಿರೂಪಣೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಆಶಯಗಳನ್ನೇ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿ. ಕವಿತೆಯಪ್ಪ ಇದು ಅಂತ ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಹೇಳೋದ್ರಿಂದ ಇದು ತುಂಬಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೂಂತ ನಾನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡ್ತೇನೆ.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಈಗ ಡಾ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿಯವರು ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ.

ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ

ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮೂರು ಪ್ಯಾರಾಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ನಬ್ರಹ್ಮ, ನಾದಬ್ರಹ್ಮ ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕವಿ ಇಡ್ತಾ ಇದಾರೆ. ಬ್ರಹ್ಮ ಅನ್ನೋದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರಾಗತ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಕೂಡಾ ಸಂಕೇತ. ಇಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೇಂದ್ರೆ ಅನ್ನ, ನಾದ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ-ಈ ಮೂರು ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಕವಿ ಸೂಚಿಸ್ತಾರೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನ ನಂಗಲಿಯವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದಂಶ ಏನೂಂದ್ರೆ-ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳ ಚಿಂತನೆ. ಎರಡು ವರ್ಗಗಳ ವಿವರಣೆ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ತದೆ. ಒಂದು ವರ್ಗ ದೈವುಳ್ಳಂಥ ವರ್ಗ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಡವರ ವರ್ಗ. ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಕಂದರವನ್ನ ಕವನ ಇರಿಸುವಾಗ ಬಡತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ವರ್ಗ ಯಾವುದೂಂತ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದು ದೈವುಳ್ಳವರ ವರ್ಗ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳೋ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿ ಹಾಗೂ ಬಂಡವಾಳವುಳ್ಳಂಥ ವರ್ಗ-ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಅನ್ನುವಂತಹ ವಿವರಣೆಗೆ ನಾವು ಬರಬೇಕು ಇಲ್ಲಿ.

ಆದರೆ ಈ ಕವನದ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿರೋದು–ಹಸಿದವ ಬಲ್ಲ ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲ ಅಂತ ಹೇಳುವಾಗ. ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಖಚಿತ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಹಸಿದವರು ಇಲ್ಲಿ ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲವನ್ನ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ? ನೋಡಿ:

ಶಿವಾ ಶಿವಾ ಹೇ
ಶಿವ ಮಾದೇವಾ!
ಅತ್ತಿತು ಕೂಗಿತು
ಚೀರಿತು ಜೀವ
ಬಾಯಂಗಳದಲಿ
ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾತು
ಮುಗಿಲಿನ ಕಿವಿಯನು
ಮುಟ್ಟಲೆ ಇಲ್ಲ...

ಅಂದ್ರೆ ಈ ಬಡವರ್ಗವೊಂದು ಹಸಿವಿನ ಕಾರಣಗಳನ್ನ ಗುರುತಿಸುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಂತಹ ಕಾರಣವನ್ನ ಅದು ಹುಡುಕ್ತಾ ಇಲ್ಲಾಂತ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೈವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಾರಣವನ್ನ ಅದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ತಾ ಇದೆ. ಕವಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಹ ಬಡವರ್ಗದ ಅರ್ಥ–ಬಡವರ್ಗ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಂತ ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸ–ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಂದರ ಇದೆ ಅಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಏನಾಗುತ್ತೇಂದ್ರೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಹಸಿವಿಗೆ, ದೇವರು, ದೈವುಳ್ಳವರು ಅನ್ನುವ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಕವನ ಹೊರಡ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೊನೆಯ ಪ್ಯಾರಾದಲ್ಲಿ **ದೇವರದೊಂದು ಗೋರಿಯ ಕಟ್ಟಿ...**ಅನ್ನುವಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟಾರೆ ಬಂಡಾಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೂಂತ ಹೇಳುವಾಗ **ನೆಲವನ್ನೆಲ್ಲಾ ತುತ್ತುವೆನೆಂದು ಗದರುತ್ತಿಹುದು ಗರ್ಜಿಸುತಿಹುದು**–ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿ. ಸಮಾಜವಾದೀ ದ್ವಂದ್ವಮಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಏನಿದೆ, ಒಪ್ಪುವಂತಹ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ ಅದು. ಯಾಕೇಂದ್ರೆ ಬಡತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನ ಆ ವರ್ಗ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ತಾ ಇಲ್ಲ, ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ concrete ಆಗಿ. ಹಾಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂತವೂ ಕೂಡಾ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೇ ಘಟ್ಟ ಅದು 'ಶಿವಾ ಶಿವಾ ಹೇ. ಶಿವ ಮಾದೇವಾ!'–ಅನ್ನೋ ಘಟ್ಟ ಇದೆಯೆಲ್ಲಾ, ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಆಕ್ರಂದನ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೇಡುವಿಕೆ ಅದು. ಆ ಬೇಡುವಿಕೆ ಘಟ್ಟದಿಂದ ಕೊನೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿಬಿಡುತ್ತೆ? ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ನಾಶಮಾಡುವಂತಹ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇಳೀತದೆ. ಕವನದ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಇದೇಂತ ಕಾಣಿಸುತ್ತೆ. ಸಮಾಜವಾದೀ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕೂಡಾ ಕವನದಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಅದರ ಮೂಲಕ ಮೂಡುವಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು–ಇವುಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹಿಡೀಲಿಕ್ಕೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಬರೆದ ಕಾಲವೇ ಇರಬಹುದು. ಏನೂಂತಂದ್ರೆ ಸರ್ವೋದಯದ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದವರೂ ಸಮಾನರು–ದೈವವಿರುವಂತಹವರು, ದೈವವಿಲ್ಲದಂತಹವರು ಎಲ್ಲರೂ ಕೂಡಾ ಸಮಾನರು–ಅನ್ನೋ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದಾಗ ಬಹುಶಃ ದೈವ, ಧರ್ಮ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿ

ಅನ್ನುವುದನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ನಿಲುವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕವಿ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕವನಕ್ಕೆ ಮಿತಿ ಉಂಟಾಗಿದೇಂತ ನಾನು ಅನ್ಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ

ನನ್ನ ಈ ಮೂರು ಜನ ಮಿತ್ರರೂ ಕೂಡಾ ಈಗ ಕವಿತೆಯನ್ನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡೋದಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೂರು ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನಗಳು ಕೂಡಾ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದವು ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ಯಾವ ಯಾವ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನ ತಲುಪಿದವು. ಆ ನಿರ್ಣಯಗಳೆಲ್ಲಾ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವನ್ನ ಹೊಂದಿವೇಂತ ನನಗನ್ನಿಸೋದಿಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿವೇಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬರು ಕವಿತೆಯನ್ನ ಉತ್ತಮವಾದ ಕವಿತೆ ಅಂದರು; ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಇದೇಂತ ಹೇಳಿದರಲ್ಲಾ? ಅದರಿಂದ ಇದು ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದದ್ದು ಅಂತ ಕೇಳಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಚಾರವಾದ್ರೂ ಕೂಡಾ ಅದು ಈ ರೀತಿಯ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗ್ತದೆ ಅನ್ನೋದೇ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ' ಕವಿತೆ ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗ್ತಾ ಇರೋದೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೇಂತ ನಾನು ತಿಳೀತೇನೆ.

ನಾನು ಈ ಕವಿತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮೂರೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನ ಸೆಳೆಯೋದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟಪಡ್ತೀನಿ. ಈ ಕವಿತೆ ಆರಂಭವಾಗೋದು ಕೂಡಾ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿರತಕ್ಕಂತಹ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪೂಜೆಯ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪೂಜೆಯ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಆ ಮೊದಲ ಪೂಜೆ ನಿರರ್ಥಕವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ಪೂಜೆ ಸಾರ್ಥಕವಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಬರತಕ್ಕಂತಹ ಪೂಜೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಪೂಜೆಯ ವಿವರಕ್ಕೂನೂ ಎಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೇ ಅನ್ನೋದನ್ನ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಗುಡಿಯವರ ತಕರಾರು ಏನೂಂದ್ರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪೂಜೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೇ–ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿದರು–ಬಳಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತಲ್ಲಾ. ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂತಲ್ಲಾ ಅನ್ನೋದೂಂತ ಕಾಣಿಸುತ್ತೆ. ಇದು ಅವರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಕವಿ ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯನ್ನ ಬರೆದರು. ಆ ಕಾಲದ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಚಿಂತನೆ ಇಂತಹದನ್ನ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿರಬಹುದು ಅನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಇದೆ. ಅದು ಏನೂಂತಂದ್ರೆ, ಒಂದು ಕವಿತೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನ ಪಡೆದು ಆ ಮೂಲಕ ಅದು ಬೆಳೆದಿರುತ್ತೇಂತ ನಾವು ಹೇಳೋದಾದ್ರೆ, ಭಿನ್ನ ಕಾಲ–

ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡತಕ್ಕಂತಹವರು ಆ ಕವಿತೆಯನ್ನ ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು? ಆ ಕವಿತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕೋ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನ ಇಟ್ಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನ ಹಚ್ಚಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಗಳನ್ನ ಪಡೀತಾ ಹೋಗಬೇಕೋ? ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕವಿತೆ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಕಾಲದ, ತನ್ನ ದೇಶದ, ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥಚೌಕಟ್ಟನ್ನ ಪಡಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಅದು ನಿಜವಾಗತಕ್ಕಂತಹುದು ನನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ. ನನ್ನ ಕಾಲದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಒಗ್ತಾ ಇರ್ತದೇಂತ ನನಗೆ ಕಾಣ್ತದೆ. ಅಂದ್ರೆ ಯಾವ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನ ನಾವು ಇವೊತ್ತು ಎತ್ತಿರ್ದೇವೋ, ಯಾವ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನ ಈ ೨೮ರ ಕವಿತೆ ಎತ್ತೋದಕ್ಕೆ ಈ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೇಂತ ನಾವು ತಿಳೀತೇವೋ, ಆ ವಾಗ್ವಾದ ೮೯ರಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಅಂದ್ರೆ, ಹಸಿವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗತಕ್ಕಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿರ್ತೀವೋ, ಹಸಿವಿನ ನಿವಾರಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವರು ಖಚಿತವಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಕೆಲವರು ಖಚಿತವಲ್ಲದ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸ್ತಾ ಇದ್ದಾರೆ ಅನ್ನೋದೇ ಇವೊತ್ತಿನ ಸತ್ಯವೂ ಕೂಡಾ. ಅಂದ್ರೆ ಧರ್ಮ ಅನ್ನೋದು, ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡತಕ್ಕಂತಹುದು ಇವೊತ್ತು ಕೂಡಾ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರೋ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವಾಗಿರೋದ್ರಿಂದ ಈ ವಾಗ್ವಾದ ಕೇವಲ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆ ಒಳಗಡೆ ಇರತಕ್ಕಂತಹ ವಾಗ್ವಾದ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ, ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿರೋದ್ರಿಂದ ಈ ಕವಿತೆ ಇವೊತ್ತು ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದೂಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸ್ತದೆ.*

---

* ಇದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ. ಒಂದು ಚರ್ಚೆ. ನನ್ನ ಮಿತ್ರರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ (ಕೆ.ಎಸ್.ನ.)

ತಂದೆ ಮಗನ ಎಂದಿನ ಮುಖಾಮುಖಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಮಗನ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅವನು ತಂದೆಯ ವಾರಸುದಾರನಾಗಲು ಸಿದ್ಧನಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತವನ್ನು, ತನ್ನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತ ತಂದೆಯಲ್ಲಿ 'ಇಡದಿರು ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ' ಎಂದು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂದೆ ಮಗನನ್ನು ತನ್ನ ಆಸ್ತಿಗೆ ಹಕ್ಕುದಾರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಹುನ್ನಾರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಂಶದ ಘನತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಹವಣಿಕೆ ಅವನದು. ಆದರೆ ಮಗ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನಿರುವ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವನು.

ಈ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಗನನ್ನು ಹೆತ್ತು ಹೊತ್ತು ಸಾಕಿದವಳು ತಾಯಿ. ಆಗ ತಂದೆ ಮಗನ ಬಳಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತಾಯ ಕಣ್ಣಾಸೆರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಮಗ. ಅವನೀಗ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಲು ಶಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದ ತಂದೆ ಮಗನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಿಸಲು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಮಗ ಇಷ್ಟು ದಿನ ಕಾಣದಿದ್ದ ತಂದೆಯನ್ನು ಛೇಡಿಸುತ್ತ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ.

ಸರ್ವದಮನನನ್ನು ಕಂಡು ಅವನು ತನ್ನ ವಂಶದ ಕುಡಿಯೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆ ಪರಿಹಾರ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಪುತ್ರನಿಲ್ಲದೆ ತನಗೆ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ದುಷ್ಯಂತನಲ್ಲಿ ಆತಂಕವಿರುತ್ತದೆ. ಅದೀಗ ಸರ್ವದಮನನಿಂದ ಪರಿಹಾರವಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಮಗ ಮಾತ್ರ ತಂದೆಯನ್ನು ತಂದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೂ ಅವನ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ಹಕ್ಕುದಾರನಾಗಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಪರಿತ್ಯಕ್ತ ತಾಯಿಯ ದನಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಷ್ಟಗಳ ನಡುವೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಾಕಿದ ತಾಯಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮಗನಲ್ಲಿ ಅತೀವವಾದ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ; ಹೆಮ್ಮೆ ಇದೆ. ತಾಯಿ ಮಗ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಿಸರ್ಗದ ನಡುವೆ ಬೆಳೆದವರು. ನಿಸರ್ಗದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಮಗನನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದ ತಾಯಿಯ ನೆರವಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಮಗ ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಮಳೆ ಹೊಳೆ ಕಡಲೆಲ್ಲ ಹಾಡಿ' ಅವನನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತವೆ. 'ಬೆಳೆ ಬದುಕೆಲ್ಲ ನೆಲದ ಚೆಲುವ'ನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತವೆ. 'ಮುಗಿಲ ಮದ್ದಲೆಗೊಲಿದು' ತಾಯಿ ಮಗನನ್ನು ಹಿಡಿದು 'ಬೆಟ್ಟ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಕುಣಿದವಳಂತೆ'. 'ಪರ್ವತಾರಣ್ಯಗಳ ಸಿಂಹಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ' ಮಗನನ್ನು ಈ ತಾಯಿ, ಅಗ್ನಿಕುವರಿ ಬೆಳೆಸಿದಳಂತೆ.

ಆಗ ತಂದೆಯಾದವನು ಮಗನಿಂದ, ಅವನನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದ ತಾಯಿಯಿಂದ ದೂರವಿದ್ದ. ಮಗ ಹತ್ತಿರ ಸುಳಿದರೂ ಅವನೊಡನೆ ಬೆರೆಯಲಿಲ್ಲ. ತಂದೆಗೆ 'ರಾಜಾಧಿರಾಜನೆನ್ನುವ ಸೊಕ್ಕು'. ಮಗನ 'ಮೈ ಮುಟ್ಟದೆಯೆ' ನಡೆದ. ಆದರೆ ಈಗ 'ಬೆಳೆದ ಮಗ ಹೊರಲಿ ನೊಗ' ಎಂದು ಮಗನ ಬಳಿಗೆ ತಂದೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ.

ತಾಯಿಗೆ 'ಮಗ ಬೆಳೆದು ತಂದೆಯ ಬಲವ ಗಳಿಸುವನು' ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ, ಹಂಬಲ. ಮಗನಿಗೆ ತಂದೆಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಬಾಳುವ ಹಂಬಲ. ತಂದೆಯೊಡನೆ ಸಹಬಾಳ್ವೆ ಅವನಿಗೆ ಬೇಡ. 'ನಿನ್ನ ಕುರಿಯದ ನನ್ನ ದಾರಿಗೆಡರನು ನಿಲಿಸು ನಡೆದಂತೆ ದಾರಿಯನು ಬಿಚ್ಚಿ ಬೆಳೆಸು' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಮಗನನ್ನು ಕಾಡುವ ತಂದೆ ನೀನಾಗು, ಹಗೆಯಾಗು ಹಣ್ಣಾಗಿಸೆನ್ನುಸಿರನು' ಎಂದು ಕೋರುತ್ತಾನೆ. ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ದೊರಕುವ ತಂದೆಯ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಮಗ ಕಾಯ್ದು ಕುಳಿತಿಲ್ಲ. 'ಮುಪ್ಪಿರದ ಸಾವಿರದ ನಿನ್ನ ದೊರೆತನವೆಂದು ಮುಗಿದೀತು' ಎಂದು ದಿನಗಳನ್ನೆಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಬೆಳೆಯುವೆನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನವರ ತಂದೆ ದೇವರೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯುಂಟು. ಅವನ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆಯುವ ಛಲವನ್ನು ಕವಿತೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ವಸುಂಧರೆಯ ಮಕ್ಕಳು ತಂದೆಯನ್ನು ಕಾಣದೆ ಬೆಳೆದವರು. ತಾಯ ಕಣ್ಣರಕ್ಷೆಯೊಂದೆ. ಅವರಿಗಿರುವುದು. ಬೆಳೆದಂತೆ ತಂದೆಯ ಕೃಪೆಗಾಗಿ ಬೇಡುವ, ಹಾತೊರೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯ ದನಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವರಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಹಠಕ್ಕಿಂತ ಇದ್ದರೂ ಅವನ ಕೃಪೆ ಬೇಡವೆಂದು ಬಾಳುವ ದುರ್ಗಮ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕವಿತೆ ಮಗನ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೋಹನ ಮುರಲಿ (ಎಂ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ)

ಮುರಲಿಯ ನಾದದ ದನಿ ಕೇಳಿ ವ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುವ ಜೀವವೊಂದರ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕವಿತೆ ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾದದ ಕರೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಜೀವವೇ ತನ್ನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನುಡಿಕೊಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬಗೆ ಇದು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವ್ಯಸ್ತ ಜೀವದೊಡನೆ ಕವಿತೆ ಒಂದು ಸಂವಾದವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ 'ನೀನು ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ನಿರೂಪಕರು ಮಾತಾಡುವ ಧಾಟಿ ಇದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಇಷ್ಟೆ ಸಾಕೆಂದಿದ್ದ' ಸುಖ ಜೀವವೊಂದು ಅನ್ಯ ಕರೆಯ ಮೋಡಿಗೆ ಸಿಲುಕಿ ವ್ಯಸ್ತಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಗೆ ನಿರೂಪಕರ ತಳಮಳವೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೃಂದಾವನ, ಮುರಳಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಗೋಕುಲದ ನೆನಪನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯದ ಲಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ನಾದಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ ಯಮುನೆಯ ತೀರಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಬಂದ, ನಾದದ ಮೂಲವನ್ನು ಕಾಣಲಾಗದೆ ಕಂಡರೂ ಹಿಡಿಯಲಾಗದೆ ಹಪಹಪಿಸಿದ ಗೋಪಿಕೆಯರ ನೆನಪನ್ನೂ ಕವಿತೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸುಖಜೀವವೂ ಲೋಕದ, ನೆಲದ ಲಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ತೃಪ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ದೂರ ತೀರಕ್ಕೆ ಕರೆಯುವ ಮುರಳಿಯ ನಾದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ಪಲ್ಲಟವಾಗಿದೆ. ಚಡಪಡಿಕೆ ಮೊದಲಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಕರೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ಸಪ್ತ ಸಾಗರದಾಚೆಗಿನ ಸುಪ್ತ ಸಾಗರದ ಮೊಳೆಯದಲೆಗಳ ಮೂಕ ಮರ್ಮರವೇ ಈ ಮುರಳಿಯ ನಾದವೇ? ಅಥವಾ ಈ ದಿನದ ಲಯಗಳ ಬದುಕಿನೊಳಗೇ 'ಮರದೊಳಡಗಿದ ಬೆಂಕಿಯಂತೆ' ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದುದು ಏನೋ ತಾಗಲು ಹತ್ತಿ ಉರಿಯತೊಡಗಿತೆ? ಅಥವಾ 'ಇರುವುದೆಲ್ಲವ ಬಿಟ್ಟು ಇರದುದರೆಡೆಗೆ ತುಡಿವುದೆ ಜೀವನವೇ? ಮನುಷ್ಯನ ಅತೃಪ್ತಿಯ ಮೂಲ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಬೀಜಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಅತೃಪ್ತಿ ಹೊರಬರಲು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಬದುಕು ಒದಗಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅತೃಪ್ತಿಯ ಕಾರಣಗಳು ಮಾತ್ರ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೊರಬರಲು ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಕವಿತೆಯ ನಿಲುವು.

ಅತೀತವಾದುದರ ಸೆಳೆತ ಮೋಹಕ. ಅದರ ಜಾಲದಿಂದ ಮಾನವರಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವ ಎಲ್ಲದರ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸುವ ಛಲವುಳ್ಳ

ಮಾನವರನ್ನು ಹಿಡಿದು ಜಗ್ಗಿಸುವುದು ಈ ಅತೀತದ ಸೆಳೆತ. ಅವನಲ್ಲಿ ತಳಮಳಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಈ ಅತೀತದ ಕರೆ.

ಬೃಂದಾವನ ಹಾಗೂ ಮುರಲಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಬೃಂದಾವನದ ಅನುಭವ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮುರಲಿಯ ನಾದ ಕಿವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. 'ಮಣ್ಣಿನ ಕಣ್ಣ'ನ್ನು ಬೃಂದಾವನ ಸೆಳೆದರೆ 'ಮಿಂಚಿನ ಕೈ'ಯನ್ನು ಮುರಳಿ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ರೊಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕೋವಿ (ಸು.ರಂ. ಎಕ್ಕುಂಡಿ)

ಕವಿ-ನಿರೂಪಕ ಮಾನವ ಲಯಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿತೆ ಮೊದಲಾಗುವುದು 'ಹಸಿದ ಹಾವುಗಳಂತೆ' ಕಸದ ತೊಟ್ಟಿಯೊಳಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತಿರುವ ಕೈಗಳ ಚಿತ್ರದಿಂದ. ಕೈಗಳು ಬೇಡುವ ಕೈಗಳು; ಎಂಜಲು ಬಾಚುವ ಕೈಗಳು. ರಿಕ್ತತೆಯಿಂದಾಗಿ ತುತ್ತು ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ತಿಂದು ಬಿಸಾಡಿದ ಎಂಜಲನ್ನು ಕಾಯ್ದು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಆ ಕೈಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅವು ಎಂದೋ ಕಂಡ ಕೈಗಳಂತೆ ಕವಿಗೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಕೈಗಳು ಅನ್ನವನ್ನು ಬೆಳೆಯಲೆಂದು ದುಡಿದವು. ನೆಲಕ್ಕೆ ಹಸಿರು ರವಿಕೆಯನ್ನು ತೊಡಿಸಲೆಂದು ದುಡಿದವು. ಇವೇ ಕೈಗಳು ನಗರಗಳನ್ನು, ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲೆಂದು ದುಡಿದವೆಂದು ಕವಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ದುಡಿಮೆಯೆಲ್ಲ ಅನ್ಯರಿಗಾಗಿ. ಹಸಿದ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೈಗಳು ಕಟ್ಟುವ, ಬೆಳೆಯುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. 'ಹಸಿದ ಕೈಗಳಿಗೆ ದುಡಿಮೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರೀತಿ'.

ಈ ಕೈಗಳೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಜನಮನದ ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿ 'ಲಾವಣ್ಯ ವರ್ತುಲಗಳನ್ನು ಬರೆವ, ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿ ಹಿಂಡು ಬೆರೆವ, ಕಿವಿಗಳೂ ಸಂತಸದ ಗೂಡಾಗಲೆಂದು ಯಾವುದೋ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಈ ಕೈಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಜನರಿಗೆ ಸಂತಸ, ಉಲ್ಲಾಸಗಳನ್ನು ತರುವ ಯಾವ ಕೆಲಸವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಈ ಕೈಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಕಟ್ಟುವ, ಬೆಳೆಯುವ, ಮುದಕೊಡುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಹಸಿದ ಕೈಗಳಿಗೆ ತುತ್ತು ಅನ್ನವೂ ದೊರೆಯದ ಹಾಗಾಗಿದೆ. 'ಎದೆ ಕದವ ತಟ್ಟಿ ಕಾದು' ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಕದ ತೆರೆಯದಾದಾಗ ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಸಿಕ್ಕ ಎಂಜಲನ್ನು ಬಾಚುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಎದೆ ಕದವನ್ನು ಹೀಗೇ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟರೆ, ದುಡಿಯುವ ಕೈಗಳಿಗೆ ಪಾಲು ಸಿಗದಿದ್ದರೆ ಈ ಕೈಗಳು ಸುಮ್ಮನಿರಲಾರವು. ತೊಟ್ಟಿಗೆ ಇಳಿದು ಎಂಜಲನ್ನು ಬಾಚವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೋವಿಯನ್ನು ಎಂದು ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಹಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಅಸಮತೆ. ದುಡಿದ ಜನರಿಗೆ ಸಿಗಬೇಕಾದ ಪಾಲು ಸಿಗದಿರುವುದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ತರಬಹುದಾದ ಸಂಘರ್ಷದ ಗಳಿಗೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕವಿತೆ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ದುಡಿವವರ ಪರವಾಗಿ ನುಡಿಯುವ ಈ ಕವಿತೆ ದುಡಿವ ಕೈಗಳ ಭಾಗವಾಗಿರುವ

ದನಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ-ನಿರೂಪಕರು ದುಡಿಮೆಯ ಪಾಲು ಪಡೆದವರ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ದಮನಗೊಂಡವರ ಆಕ್ರೋಶದ ಕೂಗಲ್ಲ. ಅನ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಉಂಟಾದ ಲಜ್ಜೆಯ ಮೆಲುದನಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ರೊಟ್ಟಿಯನ್ನು ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ತರುವ ಕೈಗಳು ಆ ರೊಟ್ಟಿಯ ತುಂಡಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವಂತಾಗಿರುವುದು ಕವಿಗೆ ಆತಂಕವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಕೈಗಳ ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ಮೂಡುವಾಗಲೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೋವಿ ಹಿಡಿಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆ ಮೂಡಿದಾಗ ಕವಿಗೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಷ್ಟು: ಹೀಗಾದುದಕ್ಕೆ ನೋವು. ನೋವಿನ ಜತೆಗೆ ಕೋವಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯತೊಡಗಿದರೆ ಎಂಬ ಭಯ, ಅಂಜಿಕೆ. ದುಡಿವವರನ್ನು ಹತಾಶ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಳ್ಳಬಾರದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕವಿತೆ ತಣ್ಣನೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ನಲವತ್ತು ನೆರಳು

1. ಒಂದು ಕವನ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕವಾಗಿರುವಾಗಲೇ ತನ್ನ ಕವಿಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಚನೆಗಳ ಪರಿವಲಯದ ಅಂಗವೂ ಆಗಿರುವುದು. ಇದರಿಂದ ವಿಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕವನಕ್ಕೆ ಬರುವ ದ್ವಂದ್ವತೆ ಗಮನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನು - ಕವನವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹಸ್ತಕ್ಷೇಪದ ಮೇರೆಯನ್ನು ಈ ದ್ವಂದ್ವತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಕವನ ತನ್ನ ಅರ್ಥದ ಪದರುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುವಾಗ, ಆ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಆ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ನಿಲುವಿನೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಿರುಪಯೋಗಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕ.

2. ಶ್ರೀ ರಾಮಾನುಜನ್ನರ 'ನಲವತ್ತು ನೆರಳು'ವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಾಗುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಷಯ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಕವನದ ಒಳಗೆ ಶಬ್ದಗಳು ಅರ್ಥವನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವ ಉತ್ಸುಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಓಮಗ ವಿಮರ್ಶಕ ತಲುಪುವ ನಿಲುವುಗಳು ಕೆಲವು ವೇಳೆಯಾದರೂ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಧೋರಣೆಯೊಡನೆ ವಿಸಂಗತವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಯವಿದೆ. ಎಂತಲೇ ಮೊದಲು ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

3. ಕವನದ ಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು; ಮೊದಲನೆ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಖಂಡಗಳು ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ಮಾತುಗಳಾಗಿವೆ. ಉಳಿದ ಐದು ಖಂಡಗಳು 'ಬೇರೆಯವರ' ಮಾತುಗಳು (ಅ) ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳಿಗೂ 'ಉಳಿದವರ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ (ಆ) ಬೇರೆಯವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಕವನದ ಶಿಲ್ಪದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

4. ಕವಿಯ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ನಿರ್ದೇಶವಿದೆ. ಈ ಜಾತಿಯ ಕವಿ ಇನ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಟ್ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಂತಹುದು. ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಗೆ ಬಳಸುವುದು ಒಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಮೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಈ ಜಾತಿಯ ಕವಿಗೆ ನೆರಳು ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಣ. ಈ ಕವಿಗೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದಂತಹ ಗುಣ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕು - ಇವೆರಡೂ. ವಸ್ತುವಿನ ಎರಡು ತುದಿಗಳು. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಇರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆಗಳು ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವಂತಹುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದರ ಕಲ್ಪನೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಎಳೆದು ತರುತ್ತದೆ. ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದೆ ನೆರಳು ಬೆಳಕು ಎಂದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಮತ್ತು' ಬಂದಾಗ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿವೆ. ಮುಂದೆಬರುವ ಕೃಷ್ಣ/ರಾಧ – ಇನ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಟ್ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ–ಏಕೆಂದರೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ ಈ ಕೃಷ್ಣ/ರಾಧೆ–ನೆರಳು/ಬೆಳಕಿನ ಸರಳವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ.

5. ಮೊದಲನೆ ಖಂಡ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ನೆರಳು/ಬೆಳಕು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದರೆ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಕವಿಗೆ ನೆರಳು ಮಾತ್ರ ಏಕೆ ಪ್ರಾಣಪ್ರಿಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅದರಷ್ಟೇ ಸಮಾನ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ಬೆಳಕು ಏಕೆ ಬೇಡ? ಇದು ನಂಜಿಕೆ ಯಾವುದನ್ನು ಮೂಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೆಂಬುದರ ಸೂಚನೆ ಇರಬಹುದು. ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಕತ್ತಲೆಯೇ – ಇದು ನೆರಳಿನ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪತಾನೆ – ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಗುಣ ನೆರಳು ಆಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಒಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ ಕೃಷ್ಣಾವಲಂಬಿ–ರಾಧ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

6. ಮುಂದಿನ 5 ಖಂಡಗಳು ಒಂದು ಜಾತಿಕವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೆರಳು/ಬೆಳಕು ಹೊಂದಿರುವುದು ನಿಜವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಮಾತುಗಳಾಗಿವೆ. ಇವು ಅನ್ಯರ ಮಾತುಗಳೆಂದು ಒಂದನ್ನು ಆಗಲೇ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲ ಖಂಡದ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೂಗು ನೆರವನ್ನಿಡಿದು ನೆರಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ನೆರಳನ್ನು ಮಡಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ನೆರಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕತ್ವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೋಡೆಯ ಗಾರೆಯ ಬಿರುಕು ಬೊಕ್ಕೆ–ಮುಖ್ಯ. ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬುದ್ಧಿಯ ನಿರ್ಬಂಧ ಬಾಹು ಬಂಧನದೊಡನೆ ಇದು ಸಮಾನಾಂತರ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದುದಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ್ವಂದ್ವತೆಯುಳ್ಳ ಒಂದು ರಚನೆ ಇದೆ.

ಚರ್ಮ;

ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ
ಪ್ರಾರಬ್ಧ ಕರ್ಮ

ನೆರಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಚರ್ಮವನ್ನೋ ಎಂಬುದು ಸಂದಿಗ್ಧ. ನಿಜವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಅಲ್ಲದೆ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುವದಾಗಿರಬಹುದು. 'ಪ್ರಾರಬ್ಧ ಕರ್ಮ' ಎಂಬುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ಅರ್ಥಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ, ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬೆಳಕಿನ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲದೆ ಇರುವುದು. ಪೂರ್ವಗ್ರಹದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ (ಬಿರುಕು ಬೊಕ್ಕೆ) ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲಿನ ಮನಸ್ಸು (ಚರ್ಮ) ಹೇತುವಿಲ್ಲದ ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರಂತರತೆಯೂ (ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ) ಅದರ ಕೊರತೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿಕೊಡದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಕೊರತೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರಿವು ಗ್ರಹಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಪ್ರಾರಬ್ಧಕರ್ಮ.

7. ಇದೇ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಾಕ್ಯ. ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇರುವುದು-ಕಂಪಾಸು ಕಾಲಶಿಲ್ಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಬಿಸಿಲಿನ x-rayಯೋ ಅಥವಾ ಗಾಳಿಮಗ್ಗದ ಬಿಳಿಸೀರೆಯೋ ಎಂಬುದು-ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೇನೂ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಂಪಾಸುಕಾಲ ಶಿಲ್ಪದ ನೆರಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಬಿಸಿಲು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೀರೆಯೇ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಬುದ್ಧಿಯ ನಿರ್ಬಂಧ ಬಾಹು ಬಂಧನದ ಗುಹ್ಯಕರ್ಮಕ್ಕೆ 'ಈ ಶಿಲ್ಪ ಅಸ್ತಿತ್ವದ 'ಅರೆ'ತನವೇ ಸೊಗಸು ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆ ಗಮನಾರ್ಹ - ಮುತ್ತಿನೊಳಗಣ ಕಲ್ಲಕಣದ ಹಾಗೆ-

ಕಲ್ಲಕಣದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಅ[illegible]ದರೂ (ಅದು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವುದು ಸಹಜ) ಅದು ದಕ್ಕುವುದು [illegible]ವಷ್ಟೇ. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಮೂಲದ ಆಂಶಿಕ ಅರಿವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿದೆ.

8. ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಇವೆರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಕತ್ತೆಯ ನೆರಳನ್ನು ಗಾರೆಯೇ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವಾಗ-ಗಾರೆಯನ್ನು ಕರ್ತೃವಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಪಾಸುಕಾಲ ಶಿಲ್ಪದ ನೆರಳನ್ನು ಬಯಸುವುದನ್ನೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು (ಅವರವರ ಕಾಲು ಮೂಸುತ್ತಾ....) ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಉಂಟಾಗಿದೆಯೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಆ ನೆರಳು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ.

9. ಇವೆರಡೂ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಬಯಕೆಯ ಒಂದು ಹಂತದ ಪೂರೈಕೆ (ಬಯಕೆ=ಆಶಯ)ಯಲ್ಲಿ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮೇಲು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮೂಲಭೂತವೆಂದೂ - ಆ ನೆರಳು ಇನ್ನೊಂದು ಘನದ ಪರಿಮಾಣ ಕಳೆದ ರೂಪವೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ. ನಂಬುವುದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

10. ಮುಂದಿನ ಖಂಡ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. .

1) ಕೆಂಡಸಂಪಿಗೆ ಮುಗಿಲ ಕೆಂಪಿಗೆ ಮೋಡವೇ ಗೋಡೆಯಾಗುವುದನ್ನು

2) ಆ ಮೋಡಕ್ಕೆ ಊರ ಬೀದಿಯ ಗೂಳಿ
ಬಿರುಕು ಬಾಡಿಯ ಕಾರು

(ಕಡೆಗೆ)ನಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನ ತಟ್ಟೆತಳಿಗೆಯ ಕೈ ತೊಳೆದ ಕೊಳೆನೀರು (ಹೀಗೆ) ಯಾವುದಾದರೂ ತೆರೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.*

11. ಗೋಡೆ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮುಗಿಲ ಕೆಂಪಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೋಲಿಕೆ ಕೆಂಡ ಸಂಪಿಗೆ. ಕೆಂಡ, ಶಾಖ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಸಂಪಿಗೆ – ವಾಸನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ). ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆದಿಟ್ಟಿರುವ ರೀತಿ ಅದರ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಗಿಲು ಈಗ ಆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಈ ಆಯಾಮ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು.

ಈಗ ಮುಗಿಲ ಕೆಂಡಸಂಪಿಗೆ ಕೆಂಪನ್ನು ತಡೆ ಹಿಡಿಯುವ ಗೋಡೆ ಮೋಡ– ಮೊದಲ ಹಾಗೆ ಚರ್ಮದ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯು ಸಂಗತಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದರ ಸೂಚನೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಮೋಡದ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಹೇಳದೆ ಇಡಲಾಗಿದೆ.

12. ಮೋಡ ಚರತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ; ಅಲ್ಲದೆ ಘನತ್ವವೂ ಇರುವಂತಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಗಿಲಕೆಂಪಿಗೆ ತಾನು ಗೋಡೆಯಾದಾಗ ತನ್ನ ನೆರಳಿಗೆ ಒಂದು ಆಧಾರವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂತಹ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

(a) ಊರ ಬೀದಿಯ ಗೂಳಿ : ಇಲ್ಲಿ ರಾಚನಿಕ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇದ್ದಂತಿದೆ. ಗೂಳಿ– ಬೀದಿಗೆ ವಿಶೇಷಣವೋ ಅಥವಾ ಊರಬೀದಿಯೇ ಗೂಳಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿದೆಯೋ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆರೆಗೆ ಸ್ಥಿರತೆ ಎರಡನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆರೆಗೆ ಚರತೆ. ನಾನಿಲ್ಲಿ ಗೂಳಿಯನ್ನೆ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲಿಟ್ಟ ಅರ್ಥವೇ ಸೂಕ್ತವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

(b) ಬಿರುಕು ಬಾಡಿಯ ಕಾರು – 'ಬಿರುಕು' ಶಬ್ದದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಗಮನಿಸಿ. ಈ ತೆರೆ ಮಂದಗಮನ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಹುದು.

(c) ......ಕೊಳೆನೀರು, ಇದಂತೂ ಸ್ಥಿರವಾದದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕಡೆಗೆ' ಎನ್ನುವ 'ಯಾವುದಾದರು' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದಗಳು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರು ತೆರೆಗಳು ಆಯ್ಕೆಯ ಇಳಿಕೆಯ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿವೆ.

---

* ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು ಇಲ್ಲಿ ಮೋಡ ಮುಗಿಲ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಡಸಂಪಿಗೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಮೋಡ ಗೋಡೆಯಾಗುವುದೆನ್ನುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಯ ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಆ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಅನುವು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಕವನ ಅರ್ಥವಲಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

[ಎಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವೇ. ಎರಡನೆಯದು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ]. 'ಕಡೆಗೆ' ಎನ್ನುವುದು ಉಳಿದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಸೂಕ್ತವೆ ಏಕೆಂದರೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮೋಡಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಬದ್ಧವಾದುದು ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಇಡೀ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಆಯ್ಕೆಯ ಇಚ್ಛೆ ಇದ್ದರೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ.

13. ಮೋಡಕ್ಕೆ ತೆರೆಯಾಗುವ ಈ ಮೂರು 'ವಸ್ತು' ಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಊರ ಬೀದಿಯ ಗೂಳಿ ಮೋಡಕ್ಕೆ ತೆರೆಯಾಗುವಾಗ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸಬಹುದು. ಕೆಂಪಗೆ ಗೋಡೆಯಾದ ಮೋಡಕ್ಕೂ, ಮೋಡಕ್ಕೆ ತೆರೆಯಾದ ಗೂಳಿಗೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೌಷ್ಠವತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಬಿರುಕು ಬಾಡಿಯ ಕಾರು–ಗೂಳಿಗಿದ್ದ ಈ ಸ್ವಾಚ್ಛಂದ್ಯದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮೋಡದ ಘನತ್ವವೂ ಕಳೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕಾರಿನ ಬಾಡಿ ಹಿಂದಿನ ಖಂಡದ ಮೋಟುಗೋಡೆಯ ಗಾರೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದು ತೆರೆಯಾಗುವ ರೀತಿ ಕನ್ನಡಿಯದು. (ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಂಡ ರೀತಿ) ಕೊಳೆನೀರು, ನೀರು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿ ಅದರ ಕೊಳಕುತನಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿ ತೆರೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಮೋಡಕ್ಕೆ ತೆರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೋಡವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಬಗೆ ಉಳಿದೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಈ ಪದ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಬಳಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವಾದ ಆಶಯ ಇಲ್ಲಿ ಅನಪೇಕ್ಷಿತ.

ಈ ವಾಕ್ಯಖಂಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವಿದೆ. ಮೋಡದ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬೆಳಕಿನ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನೆರಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಈ ಮೂರು ವಸ್ತುಗಳು ಆ ನೆರಳನ್ನು ಬಯಸಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಆಧಾರಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ.

14. ಬೆಳಕನ್ನು ತಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ನೆರಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಭಿನೀತವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ನೆರಳು ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು – ಬೆಳಕನ್ನು ತಡೆಯುವ ಮೋಡ ಗೋಡೆಯಾಗುವಾಗ – ಮೋಡಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವ ಕರ್ತೃತ್ವದಿಂದ ಸೂಚ್ಯವಾದ – ಇಚ್ಛೆ. ಇದು ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕುಗಳ ನಡುವಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ವಿರುದ್ಧವೆನ್ನಲಾಗದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಹತ್ತಿರ ಬರದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

15. ಮುಂದಿನ ಖಂಡ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕಿಟಕಿ' ಮಹತ್ತ್ವದ್ದು. ಈಗ ಬೆಳಕನ್ನು ತಡೆಯುವ, ನೆರಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಕಾಲದ ಆಯಾಮದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡದಂತೆ ಹತ್ತಿರ ತರುತ್ತದೆ ಕಿಟಕಿ.

ಒಂದೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಇದ್ದ ಮೂಲ ಈಗ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. 'ನಲವತ್ತು' ಕಿಟಕಿಗಳು 'ನಲವತ್ತು' ಬೆಳಕಿಗೆ. ಈ 'ನಲವತ್ತು' ಬೆಳಕುಗಳು ನಲವತ್ತು 'ನೆರಳು'ಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಕ್ರಿಯೆ ಹೀಗೆ ದಾಟುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಗಮನಿಸಿ. ನೆರಳು ನಲವತ್ತಾದುದಕ್ಕೆ ಕೊನೆಗೆ ಕಿಟಕಿ ನಲವತ್ತು ಇರುವುದೇ ಕಾರಣ. ಒಂದೇ ಮೂಲದ ಬೆಳಕು ನಲವತ್ತಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ–ಬೆಳಕು ನೆರಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಾಗ ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣು–ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಸ್ತುವಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಈಗ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಲ್ಲ. 'ಯಾರಿಗೂ' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದದ ಕಾರು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬೆಳಕು–ಒಂದೇ ಕಿಟಕಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದದ್ದೂ-ಏಳು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚಕ್ರದೊಳಗೆ ಮೂಲೆಮೂಲೆಗೆ ಸೇರಿ ಮೊನೆಮೊನೆಯನ್ನಳಿಸಿದ ಗಾಜು ಜಿಳಿ ಬೆಳಕಿನ ಸತ್ತಾವತಾರಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತ. ಈ ಗಾಜು ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಬಗೆ ನೋಡಿ. ದೇವರನ್ನು ದಿಂಡರು ಮಾಡಿ ಎನ್ನುವಾಗ ನಿಜವಾಗಿ ಗಳಿಸಿದ ಹೊಸರೂಪ ಮೂಲದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದರ ಫಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು 'ಅದ್ದಿಅದ್ದಿ' ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಇವೆರಡೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಒಳಗೆ ಬಂದದ್ದು ಅದರ ಜತೆಗೆ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣು ಯಾರೂ ಕೂಡ ಒಳಗೆ ಬಂದವರು. ತಡೆದು ನೆರಳು ಮೂಡಿದ್ದು ಒಳಗೆ. ನಿಮಿತ್ತ ಕಿಟಕಿ, ಗಾಜು, ಬಣ್ಣ, ನಲವತ್ತು... 'ಏಳು ಬಣ್ಣದ ಕಣ್ಣು'– ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ತೆರೆದುಕೊಂಡಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ನೆರಳು ಕಣ್ಣಿನೊಳಗಡೆ. (ಒಳಗಣ ಶಿಲ್ಪದ ನೆರಳು ಕಣ್ಣಹಿಂದೆ).

16. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳು, ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳ ಜತೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. (ಕಿಟಕಿ) ಬೆಳಕಿನ ಅವತಾರಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅವತಾರಗಳಿಂದ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತ, ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಿಂದಲೇ – ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು–ಬೆಳಕನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಿಟಕಿಯ ದ್ವಿವಿಧ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ನೆರಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ವಾಕ್ಯದ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ. ಆದರೆ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ ಒಂದು ಆವರಣದ ಒಳಗೆ ಜರುಗುವಂತಹುದು; ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಚರ್ಚು ಎಂಬುದೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವೇ.

17. ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯ ಆವರಣವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ 'ಹನುಮಂತನ ಗುಡಿ'. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೆಳಕು ಒಳಗೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕತ್ತಲೆಯೂ ಇದೆ. ಈ ಮೊದಲು ಕತ್ತಲೆ, ಬೆಳಕುಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಗುಣ ಉಳ್ಳದ್ದು ಯಾವುದೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ಯೋಚನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕತ್ತಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಕರ್ಪೂರಾರತಿಯ ಬೆಳಕು, ಒಂದರನಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಬೆಳಕಿಗೆ ಚಲನೆ ಬಂದರೆ–ಇಲ್ಲಿಯೂ ಚಲನೆಯ ಮೂಲ ಪ್ಯಾಸಿವ್–ಅದು ಸುತ್ತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ, ಪೂಜಾರಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿದ ಹಾಗೆ... ನೆರಳೂ ಕೂಡ ಸುತ್ತುತ್ತದೆ.

ಭಕ್ತಾದಿಯ ನೆರಳು ಕೂಡ ಸುತ್ತುತ್ತದೆ. ನೆರಳು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದಂತೆ ತನ್ನ ಚಲನೆಗೂ ಬೆಳಕನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ – 'ಹಾಗೆ' ಎನ್ನುವ ಪದ ಎರಡನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

'ಭಕ್ತಾದಿ' ಎನ್ನುವಾಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಮತ್ತೆ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಸ್ತುಪಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

18. ನೆರಳು ಸುತ್ತುವ ಕೇಂದ್ರಾಗಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ – ಗಿರಿಗಿಟ್ಟಲೆ ಸುತ್ತುವ ನೆರಳಿನ ಹಾದಿ. ತನ್ನ ಉದ್ದಗಲಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೆರಳಿಗೆ ದತ್ತವನ್ನಾಗಿಸಿದೆ. ಕಲ್ಲು, ಗೋಡೆ, ಕಂಬ, ಕೋರೆಹಲ್ಲು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಘನತ್ವಗಳು ಅಳಿದು ಹೋಗಿ ನೆರಳಿಗೆ ನೆಲವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬೆಳಕನ್ನು ಸುತ್ತಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದು–ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯದ 'ನಿಮಿತ್ತ'ಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಚಲನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನೆರಳಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗೆ ಅದು ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೇ ಮೂಲದ ಭಿನ್ನ ಅಂತ್ಯದ ನೆರಳೊಂದು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಬೆಳಕೂ ಕೂಡ ಒಂದೇ ಮೂಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ಥಿರತೆಗೆ ಅದು ಪ್ರತಿರೂಪ (ನಂದಾದೀಪ) – ಒಂದೇ ಜ್ವಾಲೆಯ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಒಂದೇ ನೆರಳು ಉಂಟಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಲೆಗಳು ತುದಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.

19. ಮೊದಲ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಈ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಬೆಳಕು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರದೆ ಒಳಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಿಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನ. ಎರಡೂ ಆವರಣಗಳಲ್ಲೂ ನೆರಳಿಗೆ ಹೇತುವಾದ ವಸ್ತುಗಳು ಪ್ಯಾಸಿವ್–ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಬೆಳಕು ಮೊದಲ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾವತಾರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದರೆ, ನೆರಳು ಭಿನ್ನಾವತಾರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ

20. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ವಾಕ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. (ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೂ) ನಾನು ಹಾಗೆ ಗುರುತಿಸಿಲ್ಲ. 'ಚರ್ಚು', 'ಹನುಮಂತನ ಗುಡಿ'ಗಳ ಧ್ವನಿ ಅದೇ ಇರಬಹುದು. ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಮುಖ್ಯ ಇವೆರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ 'ನಮ್ಮ' ಶಬ್ದ ಕವಿಯನ್ನು ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕೇವಲ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಸೌಂದರ್ಯ'ವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿ ಇವರೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಒಪ್ಪಾರೆ ಇವರ ಧೋರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಾನುಜನ್ ಈಗ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು', ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಉಳಿಯುವ, ಆದರೂ ಎರಡು ಗುಣಗಳ ಸಂಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಂತಹ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಗೋಜು ಇವರಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ದೂರಾರ್ಥ

ಆಗಬಹುದು. ಇದು ಕವನದ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಪದರು ಮಾತ್ರ.

21. ಮುಂದಿನ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಸಂಗತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ನೆರಳನ್ನು ಆಕಾರಕ್ಕೆ ತಂದು ಅದರ ಚಲನೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ – ಒಳಪಡಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಇದೆ.

'ಗುಡಿ'ಯ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ 'ಹಲ್ಲು'ಗಳು ಚಲನೆಗೆ ಪ್ರೇರಕಗಳು. ಹಿಂದೆ ಬಂದ ಚಕ್ರ ಬೆಳಕಿನ ಸಪ್ತಾವತಾರಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತವಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿ, (ಮತ್ತು) ಸೂರ್ಯ 'ಎದುರೆದುರು ದಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಲ್ಲು ಮಿಲಾಯಿಸುವ ಹಲ್ಲುಗಾಲಿಯ ಚಕ್ರಗಳೆಂಬ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಜಂತರಮಂತರ ಗಡಿಯಾರಕ್ಕೆ ಇವು ಚಕ್ರಗಳೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಹಂತದ ನೆರಳು ಮೂಡುವಿಕೆ ಜರುಗಿದೆ.

'ನೆರಳ ನಡೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಹೆಜ್ಜೆ' – ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಈ ಖಂಡದ ಕೇಂದ್ರವಿದೆ. 'ನಡೆ' ಎನ್ನುವಾಗ ನೆರಳಿಗೆ ಆರೋಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು, ಕಾಲದ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಬರುವ ಚಲನೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಚಕ್ರಗಳ ಚಲನೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ ನೆರಳು. ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ಉಳಿದ ಖಂಡಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಭಾನುವಾರದ ಕುದುರೆ ರೇಸಿನ ನಿಮಿಷ ನಿಮಿಷ ನಿರಂತರ ನಿಶ್ಶಬ್ದ.

ರಾಚನಿಕ ಸಂಧಿಗ್ಧತೆ ಎಂದರೆ 1) ಎರಡನೆಯ ಸಾಲು ಮೊದಲ ಸಾಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗುವುದು 2) ವಿಶೇಷಣವಾಗುವುದು. ನನಗೆ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆ. ಕಾಲದ ಹೆಜ್ಜೆ –ನಿಮಿಷ ನಿಮಿಷದ ನಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನೆರಳ ನಡೆಗೆ ಸಂವಾದಿ. ಚಲನೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದು ಚಲಿಸುವ ಆಕಾರ ಕಾಣದಿರುವ, ಚಲನೆಯ ಅನುಭವ ದಕ್ಕದಿರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಇದು. ಜತೆಗೆ ಈ ಗಡಿಯಾರದ ಚಕ್ರಗಳು ನಿರಂತರ ಚಲನೆಗೆ ಒಳಗಾದವುಗಳು : ಎಂದರೆ ನಿಯಂತ್ರಣ ಅಸಾಧ್ಯ, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಆದರೂ ಎಡೆಬಿಡದಂತೆ ಆಗಿಯೇ ತೀರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಎರಡನೇ ಸಾಲು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ – ಭಾನುವಾರದ ಕುದುರೆ ರೇಸಿಗೂ – ನಿರಂತರ ನಿಶ್ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಗಂಟು ಹಾಕುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಚಲನೆಮಾತ್ರ ಇದ್ದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಆಯಾಮ ಕಿತ್ತೊಗೆದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದು. ಗದ್ದಲದ ಉತ್ಕಟತೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಚಲನೆಯೂ ಶಬ್ದದೂರವಾದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಘಟನೆ, ತತ್ಫಲವಾದ ಪರಿಣಾಮ (ರೇಸು) ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ – [ಈ ಸಾಲಿನ ಈ ವಿವರಣೆ ಶ್ರೀ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರ ಸೂಚನೆಗೆ ಋಣಿ] ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಗಡಿಯಾರನ್ನು ಅದರ ನಾದದೊಡನೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿನ ಗಡಿಯಾರ ಆ ಆಯಾಮವಿಲ್ಲದೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದೆ. ನೆರಳಿಗೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಒಂದು ಸಾಧನ. ಕವನ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯ ಒಂದು ಮಜಲು.

22. ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯ, ಈ ನೆರಳ ಚಲನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳ ಚಲನೆ 'ಕಣ್ಣಮುಂದೆ' ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆ ಗೋಡೆ, ಕಮಾನು, ಕಂಬಗಳೆಲ್ಲದರ ಮೇಲೂ ನೆರಳು ಬಿದ್ದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲೇ ಇತ್ತು (ಮೊದಲ ಖಂಡ). ಅಥವಾ ಚಲಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಈ ಚಲನೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ವೃತ್ತೀಯ ಆಗಿದೆ. ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಲ ನಡೆಯುವುದೆನ್ನುವ ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಸಂಜೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮನಾಗುವ ಈ ನೆರಳು ಹಗಲಲ್ಲಿ ವಾಮನ. ಆದರೆ ಇದು ಒಂದು ಸರಳ ಸೂತ್ರವಲ್ಲ. ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಈ ಸಂವಾದಿ ಗುಣ ಹಗಲು ಮತ್ತು ರಾತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಅವನ ಮೂರನೆ ಹೆಜ್ಜೆ, ವಾಮನ ಶಕ್ತಿಯ ಭಿನ್ನಾವತಾರ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಸತ್ಯ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ನೆರಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಂಜೆ ಮತ್ತು ಬೆಳಿಗ್ಗೆಯ ಈ ಸಂವಾದಿತನವೇ ಚಲನೆಯ ವೃತ್ತೀಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಮನ ಮೂರನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುವಂತಾಗುವುದಂತೂ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತಾನೆ.

23. ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಮೊದಲು ಒಂದು ಮಾತು. ಸೂರ್ಯನೇ ಬೆಳಕಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದರೂ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಗಡಿಯಾರ ಗುಡಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಅದು ಗಡಿಯಾರವಾಗಲು ಸೂರ್ಯನೇ ಕಾರಣ. ನೆರಳು ಉಂಟಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ಹುದುಗಿದ ಲಕ್ಷಣವೂ ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಚಲನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯೂ ನೆರಳು ತಾನೆ? ಮತ್ತೆ ನೆರಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ವಸ್ತು ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

24. ಚಲಿಸುವ ನೆರಳು ಒಂದೇ ಮೂಲವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದಾಗಿದೆ. ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತೀಯವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ. ಗತಿಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ವೃತ್ತೀಯವೇ ಆಗಿದೆ. 'ನಿಂತಲ್ಲೇ ನಡೆದೂ ನಡೆದೂ' – ಎನ್ನುವಾಗ ಇದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಡೆದೂ ನಡೆದೂ – ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಅವಿರತತೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ. ಈ ನೆರಳು ಅಂದಿದ್ದು ಭೂಮಿಗೆ. ಇದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರ. ಬೆಳಕು ಸೂರ್ಯನಿಂದ ದತ್ತವಾದದ್ದು. ನೆರಳು ಭೂಮಿಗೆ ಅಂಟಿದ್ದು. ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಭೂಮಿಗಳು 'ಎದುರೆದುರು ಹಲ್ಲು ಮಿಲಾಯಿಸುವ ಹಲ್ಲುಗಾಲಿ...ಗಳು ಮತ್ತೆ ಬೆಳಕು; ನೆರಳುಗಳು ವೈದೃಶ್ಯವೇ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತಿವೆ. ['ಚಕ್ರ'ದ ಧ್ವನಿರಮ್ಯತೆ ಗಮನಾರ್ಹ]. ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಾಶವನ್ನು ಆವರಿಸುವುದಂತೂ ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನದು ಹೊಸಮಾತು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಆದರೂ ಕೂಡ

ಕಾಲಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಲ್ಲು,
ಕಾಲ್ಬೆರಳ ನಡುವೆ ಆಳೆತ್ತರದ ಮುದಿ
ಹಳದಿ ಜೊಂಡು.

ರಾಮಾನುಜನ್ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಪರಿಣಾಮ – ಕಾಲದ ಅಳತೆಯ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮ – ಕ್ರಮಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಗಮನವುಳ್ಳವನು– ಹೆಜ್ಜೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದರೆ ಅವನ ಕಾಲ್ಬೆರಳ ಸಂದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸಾರತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಿರುತ್ತದೆ. – ಇದೊಂದು ಸಮೀಕರಣ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇದೆ.

(ಅ) ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡುವ ಇಚ್ಚೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವೆನೆಂದು ಹೊರಟರೂ – ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಅದರೊಳಗೆ ಹೊಸತನ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಅರಿವಿಗೆ ತನ್ನೊಳಗಿರುವ ತನ್ನ ವಿರುದ್ಧದ ಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

(ಆ) ಕಾಲದ ಚಲನೆಯ ನಿರಂತರತೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಏಕತಾನತೆಗೆ ತರುವುದಿಲ್ಲ – ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಿಸ್ಸಾರತೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ (ಆಳೆತ್ತರದ) ತೋರಿಸುವಂತಿದ್ದರೂ ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ.

24. ನನಗೆ ಎರಡನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಸೂಕ್ತ. 'ನಡೆದೂ ನಡೆದೂ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗುವ ಏಕತಾನತೆ ಗಮನಿಸಿ. ಮತ್ತು 'ಅಲೆದರೂ ಕೂಡ' ಎಂದಾಗ ಈ ಏಕತಾನತೆ ಇದ್ದರೂ.. ಎಂದು ಮುಂದುವರಿದಂತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುವುದಷ್ಟೇ ಸತ್ಯವಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ... ಮೊದಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು 'ವಾಮನ್'ನ, ತ್ರಿವಿಕ್ರಮ ಪದಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವತಾರ ಪರಿಣಾಮ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು. ಉದ್ಧಾರವೇ ಗುರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಎರಡನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತೇವೆ.

25. ಉದ್ಧರಿತ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು.

ಮತ್ತೊಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅದು ಗಂಗಾವತರಣದ್ದು. 'ತಡೆ', 'ಅವತಾರದಗತ್ಯ'. 'ಹೊಳೆ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು, ನೆರಳುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಅಬ್ಸಲ್ಯೂಟ್ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಗುಣಗಳು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು. ಆದರೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ 'ಸಾಧ್ಯ'ವಾದದ್ದು ಅನಂಗದ ಲಹರಿ–ಅನಂಗ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರಾಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಈ ಲಹರಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಗುರಿತಲುಪಲು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು "ಹುಡುಕುತ್ತಿದೆ." ಈ ಲಹರಿಯನ್ನು ತಡೆದರೆ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು, ನೆರಳುಗಳೆರಡೂ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು: ಬೆಳಕು ಆವಾಹನೆಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ 'ಸಾಧ್ಯ'ದ ಮೂಲಗುಣವಾದ 'ಲಹರಿತನ ಉಳಿದದ್ದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಡೆಯ ತೊಡೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ನೆರಳು ಹೊಳೆಗೆ. ಈ ಗುಣ ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿದೆ. 'ಹೊಳೆ' ಚಲನೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ನೆರಳು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ 'ಸಾಧ್ಯ'ದಂತೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ನೆರಳು, ಬೆಳಕುಗಳು ಉಂಟಾಗುವಿಕೆಯನ್ನು

ಕುರಿತು ಹೇಳಿದಾಗ ನಿಜವಾಗಿ ಆಯಾಮ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಬೆಳಕು. ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಆ ಅನಂಗದಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇದ್ದರೆ, ಅದು ಚಲನೆಯನ್ನು ಕ ಮಕೊಂಡರೆ ಬೆಳಕು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

26. ಬೆಳಕು ಹೀಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ಮುಂದೆ ಇದೆ. ಈಗ ತಡೆಯಾದದ್ದು – ಚಂದ್ರ. ಅದನ್ನು ಮಣ್ಣಿನ ಕೊಳಕು ಮಂಡಲವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. (ಇದನ್ನು ಭೂಮಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ) ಹೀಗೆ ತಡೆದದ್ದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಬೆಳಕು ಚಂದ್ರಿಕೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಈ ಬೆಳಕು ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯವಾದ 'ಸೂರ್ಯ'ನ ಬೆಳಕಿನ ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಶಾಖ – ಚಂದ್ರಿಕೆ ಶಬ್ದ – ಶಾಖರಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಿಕೆ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನ ಗುಪ್ತಗುಣ. ಅದರ ಅವತಾರಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರಕಾರಣ ಕಿಟಕಿ, ಬಣ್ಣದ ಗಾಜು ಬೆಳಕಿನ ನಲವತ್ತು, ಸತ್ತಾವತಾರಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದಂತೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಚನೆ 'ತಡೆದಿಟ್ಟು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ತಡೆದು ಎಂದದ್ದಲ್ಲದೆ 'ಇಟ್ಟು' ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ ಇದು. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇತುವಾದ ಚಂದ್ರ ಹಿಂದಿನ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ (ಮೊದಲ ಖಂಡವನ್ನುಳಿದು) ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಲ್ಲ.

27. ಮುಂದೆ ಈ ಚಂದ್ರ ತಡೆಯ ತೊಡೆಯಿಂದ ಹೊರಟ ನೆರಳ ಹೊಳೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೆರಳ ನಡೆಯ ಜತೆಗೆ ಬೆಳಕಿನ ನಡೆಯೂ ಕಾಲದ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗುತ್ತದೆ – ಮತ್ತೆ, ಚಲನೆ ವೃತ್ತೀಯ ಗಮನಿಸಿ.

ತದಿಗೆ ತದಿ–
ಗೆಗೆ ಕುಗ್ಗಿಹಿಗ್ಗುವ
ಪಕ್ಷಪಾತದ
ತಿಂಗಳದ್ದದ ತಿದಿ

ಕುಗ್ಗಿ ಹಿಗ್ಗುವ – ಹಿಂದಿನ ವಾಮನ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿತನ ತದಿಗೆ ತದಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾದಂತೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂವಾದಿತನ ಇಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಪಕ್ಷಪಾತ'ದ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ– ಅದು ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಎರಡೂ ತದಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ಅಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು 'ತಿಂಗಳುದ್ದದ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. – ಮುಂದೆ ಬರುವ 'ತಿದಿ' ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಒಂದು ಸಾಧನೆ ಮಾತ್ರ. ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಏನೋ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತಿದಿಯ ಚಲನೆ–ಚಲನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ. ಬೇರೆ ಏನನ್ನೋ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ ತಾನೆ? ಇಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯೇ ಆ ಗುರಿ.' ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕ್ಷೇತ್ರ.

28. ಮುಂದಿನ ಭಾಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮೊದಲು ಒಂದು ವಿವರಣೆ ಅವಶ್ಯಕ. ಚಂದ್ರನ ಚಂದ್ರಿಕೆಯನ್ನು, ಅದರ ಉಳಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಭೂಮಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ತಾನೂ ತಡೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ತೊಡೆಯ ನೆರಳ ಹೊಳೆಯನ್ನು ಹರಿಯ ಬಿಟ್ಟರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಈ ನೆರಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದಿನ ಮಾತುಗಳು ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳು ಒಂದೇ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವಾಗಬಹುದು.

ಕ್ಷೇತ್ರ – ತನ್ನ ಅರ್ಥಸಾಹಚರ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚು, ಗುಡಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಕ್ಷೇತ್ರ ನಿಮಿತ್ತವಾಗುವುದು ಭೂಮಿಯ ನೆರಳಿಗೆ. ಗ್ರಹಣದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪರ್ಸಾನಿಫೈ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸರ್ಪದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ನೆರಳ ಚಲನೆ – ಹಿಂದಿನ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ... ಅಂಗಾತ ಬಿದ್ದು.. ಇತ್ಯಾದಿ–ಹಾವಿನ ಚಲನೆಯೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮ್ಯತೆ ಮುಖ್ಯ. ಚಂದ್ರ ಭೂಮಿಯ ನೆರಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಗ್ರಹಣದಲ್ಲಿ ತಾನೆ?

29. 'ಪರೆಬಿಟ್ಟ ರಾಹುಸರ್ಪ' ಅಥವಾ 'ಲಕ್ಷಾಂತರ ಯೋಜನೆಯ ಪರೆಬಿಟ್ಟ' ಇವೆರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು. ಸಾಲು ಒಡೆದಿರುವುದು ಆಧಾರವಾದರೆ ಮೊದಲನೆಯದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ಅದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರೆ ಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಇದ್ದ ಭಾಂದಸಿಕೆ ಈಗ ಕಳೆದಿದೆ. ಉತ್ಕಟ ಚೈತನ್ಯ ಈಗ ಈ ರಾಹುಸರ್ಪಕ್ಕೆ ಇದೆ. 'ಹುತ್ತ'ಗಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ನೆರಳಿಗೆ ಗಮ್ಯ ಚಂದ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರವಷ್ಟೆ.

30. ಇಲ್ಲಿ 'ಬಾಲಕ್ಕೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕಿದೆ. ಗ್ರಹಣದ ಕಾಲದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ತನ್ನ ನೆರಳ ಹೊಳೆಯನ್ನು – ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ನಿಂತಲ್ಲಿಂದಲಾದರೂ–ಕಳೆದು ಬೆಳಕಿನತ್ತ ಭೂಮಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ನೆರಳು ಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೊರಟದ್ದು ಸೇರುವುದು ಚಂದ್ರನನ್ನೇ (ಬಾಲ ಆ ಹುತ್ತವನ್ನು ಸೇರುತ್ತದೆ) ಇದು ಅದರ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವಿರಬಹುದು.

31. ಇದಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಚಂದ್ರಗಮನದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳೊಡನೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಲಕ್ಷಾಂತರ ಯೋಜನೆ–ಎಂಬುದು ಹಣದ ಸೂಚನೆಯಾದರೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ವಿವರಣೆ ಒಂದು ಧೋರಣೆಯ ಸೂಚನೆಯಾಗಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ 'ರಾಹು' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹೀನಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಅರ್ಥದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಒಂದು ಅನುಮಾನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

32. ಕೊನೆಯ ಖಂಡ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳು. ತಾನು ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದೆಲ್ಲಾ ಎಂದೂ ಮುಗಿಯದವುಗಳು ಎನ್ನಿಸಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಕಾಲದ ಆಯಾಮವಿಲ್ಲ.

ತಲೆಯಿಂದ ಬಿದ್ದ ಕೂದಲು ನರೆತದ್ದು. ನರೆತದ್ದು–ಕಾಲ ಮತ್ತು ಬಿಳಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಂಕೇತವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಜತೆಗೆ ಬಿದ್ದ ನೆರಳಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಮರಿನೆರಳು. ನನ್ನೊಳಗೇ ಇದನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಿದ್ದು ಕವನದ ಒಂದು ಸಾಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

33. ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಹೊರಟ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕೆಡದಂತೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧನೆ. ಪ್ರತಿ ಖಂಡದಿಂದ ಖಂಡಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳ ಆವರ್ತನೆಯಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನೆರಳು/ಬೆಳಕು ಅವಲಂಬಿಗಳೆಂಬ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಕವಿಯ ಮೇಲ್ಮೈ ಮುಟ್ಟುವಿಕೆಯನ್ನು ಗೇಲಿಮಾಡುವುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕವಿತೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು 1) ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧಗಳುಳ್ಳ ಗುಣಗಳೆಂದು (2) ಉಳಿದ ಸತ್ಯಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳೆಂದು ನೋಡಲಾಗಿದೆ.

ಮಧ್ಯದ ಐದು ಖಂಡಗಳನ್ನು ಇನ್ಸ್ಟ್ಯಾಂಟ್ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ, ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ ಇರುವಿಕೆ, ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಮಾತ್ರ ಆ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ನನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ಆಧಾರ.

33. 'ನಲವತ್ತು ನೆರಳು' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು. ನನಗೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಹೇಳಲು ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ. ನಲವತ್ತು ನೆರಳಿನ ಉಲ್ಲೇಖ ನಿಮಿತ್ತಗಳ ನಲವತ್ತಾಗಿ ಒಂದೇ ಮೂಲದ ಬೆಳಕನ್ನು ನಲವತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿದ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕವೆಂದರೆ ನಲವತ್ತು ನೆರಳು ಹೆಸರಿನ ಉದ್ದೇಶ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ – ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಅದರ ಭಿನ್ನ ನೆರಳುಗಳನ್ನು – ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನಿಮಿತ್ತಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದಿರಬೇಕು. ಗೋಡೆಯ ಬಿರುಕಿನಿಂದ, ರಾಹುಸರ್ಪದವರೆಗೆ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿವೆ. ನಲವತ್ತು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಖ್ಯೆಯಾಗದೆ ಬಹುತ್ವಕ್ಕೆ ಸೂಚನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ ('ವರೆಗೂ' ನಲವತ್ತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ದೂರಾರ್ಥವಾಗಬಹುದು)

34. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಇದನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತಮ್ಮಿಂದ ತಾವೇ ಅವು ಕವಿತೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿವೆ ಎಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಆದರೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳ ಸಂಬಂಧವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಒಂದು ಅನುಮಾನ. ಇವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ– ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ.

1) ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಕವಿ – ಇವನಿಗೆ ನೆರಳ ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಣ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಈ ಕವಿಯ ನಿಲುವು – ಅರ್ಥ – ಶಬ್ದ ಅವಲಂಬಿಸಿ (ಕೃಷ್ಣ/ರಾಧೆ) ಯಾಗುತ್ತದೆ.

(2) ಇಲ್ಲಿನ ಆಯಾಮ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥವನ್ನು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಗಳಲ್ಲೂ ಹಿಡಿಯದೇ ಹೋಗುವುದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು.

(3) ಪದ-ಶಬ್ದ ಅರ್ಥದ ಸಾಹಚರ್ಯ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು.

4. ಪದದ ಚಲಾವಣೆ ಕಾಲದ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದು. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಚರತ್ವ ಒಟ್ಟು ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

5. ಆಲೋಚನೆ ಆವಿರ್ಭವಿಸುವುದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದು ಹರಿಯುವುದು ಶಬ್ದದ ಹೊಳೆಯಾಗಿ...

ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಚರ್ಚೆಯ ನಂತರವೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಬೇಕು.

ಭಯ-ನಿರ್ಭಯ (ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.)

ಜಿ ಎಸ್ ಎಸ್ ಅವರ ಭಯ ನಿರ್ಭಯ ಕವಿತೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಯದಿಂದ ನಿರ್ಭಯದ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಚಲಿಸುವುದು, ಹಾಗೆ ಚಲಿಸಲು ಬಯಸುವುದು ಎಲ್ಲರ ಕೋರಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿರುವ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಯತುಂಬಿದ ನೆಲೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಲಾಗದಂತೆ ನಡೆದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವಾಗ ಭಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವವಾದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿರೂಪಕರಿಗೆ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿರುವುದೇ ನಿರಾಳವಾದ, ನಿರ್ಭಯದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಭಯವಿಲ್ಲದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಯಗೊಂಡ ನೆಲೆಗೆ ಚಲನೆ ಇರುವುದು ಕವಿತೆಯ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಜನರ ನಡುವೆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತರಾಗಿಬಿಡುವ ಅವಸ್ಥೆ ಜಿ ಎಸ್ ಎಸ್ ಅವರನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಕಾಡಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹುದೇ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮನುಷ್ಯರೊಡನೆ ಒಡನಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ನಿರಾತಂಕಗೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಗೆ ಒಯ್ಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜನರೊಡನೆ ಒಡನಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬರುವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಂಟಿತನವನ್ನು, ಅದರ ಫಲವಾದ ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜವೆಂಬುದು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಘಟಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮನುಷ್ಯರು ತಮ್ಮಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿಬಿಡುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಯಾರು ಕಾರಣ? ಸಮಾಜ ತನ್ನ ರಚನೆಯ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಘಟಕವಾದ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಒಂಟಿಯಾಗಿಸುವುದೋ ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯರ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣವೇ ಹೀಗೆ ನಿರಂತರ ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವುದೋ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆ ಹಿಂದಿರುಗಲಾರದ ಪಯಣವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ನಿರ್ಭಯದ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಭಯಗ್ರಸ್ತ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ನಿರ್ಭಯದ ನೆಲೆಗೆ ಸಾಗುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಚರಣ ಈ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಂತಿದೆ.

ಭಯವಿರಲಿಲ್ಲ ನನಗೆ, ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತ
ಮಲಗಿದ್ದಾಗ ಗರ್ಭಗುಡಿಯೊಳಗೆ
ಈಗಲೋ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಕಾರದ ಭಯ, ವಿಗ್ರಹಕ್ಕೆ
ಭಗ್ನತೆಯ ಭಯ, ಚರಿತ್ರೆಯೊಳಗೆ.

ಈ ಸಾಲುಗಳು ಮೊದಲ ಚರಣಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇನನ್ನೋ ಹೇಳಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು ಭಯಪಡಬೇಕಾಗುವುದೇತಕ್ಕೆ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ರೂಪಿಸಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಟಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ತಿರುಚಿ ಭಗ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವ ಅಪಾಯದ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ನಾಳಿನ ಬಗೆಗೂ ಭಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು ತಿರುಗಿ ಹೋಗಲಾಗದ ಪಯಣ.

ಬೀಜದಿಂದ ಬೀಜಕ್ಕೆ (ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.)

ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲದ ಆವರ್ತ ಚಲನೆಯ ಮಾದರಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಆಶಯವುಳ್ಳ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜೀಜ ಮರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಮರವಾಗುವುದು ಅದರ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮರವಾಗುವುದು ಕೂಡ ಮರಳಿ ಬೀಜವಾಗುವುದಕ್ಕೆ. ಮೊದಲ ಬೀಜ ಮತ್ತು ಬಳಿಕ 'ಹುಟ್ಟಿದ' ಜೀಜಗಳ ನಡುವೆ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಇರುವುದು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಒಮ್ಮೆ ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆವರ್ತವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ಕವಿತೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಗುಣಾತ್ಮಕವೋ ಅಥವಾ ಪರಿಮಾಣಾತ್ಮಕವೋ? ಜೀಜವೊಂದು ಬೀಜಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಬೀಜ ಸಾವಿರ ಬೀಜಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಪರಿಮಾಣಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪರಿಮಾಣಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಜೈವಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಲವು ಗುರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ಇದ್ದೀತು. ಆದರೆ ಈ ಜೈವಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆತೂರಿಸುವ ಮನುಷ್ಯರ ಗುರಿ ಏನು? ಇದು ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ಚರ್ಚಿಸುವ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಈ ಕವಿತೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಉಕ್ತಿ: 'ಅಚಲೋಯಂ ಸನಾತನ:' ಈ ಉಕ್ತಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸುಮ್ಮನೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಆಲದ ಮರವನ್ನು ನಿರಂತರ ವರ್ತಮಾನದ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಹಿಂದೆ, ಇಂದು ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಎಂದೆಂದೂ ಹೀಗೆ ಇದ್ದಿತು, ಇರುವುದು ಎಂದೆನಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಅದರ ನಿನ್ನೆ ಮತ್ತು ನಾಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಮರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಮರದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಬೀಜ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ದಿಟ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಬೀಜವೋ ಅಥವಾ ಈಗ ಇರುವ ಮರವೋ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಈ ಕವಿತೆ ಉತ್ತರ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಗಹನತೆಯಲ್ಲೇ ಕವಿತೆ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿರುವಂತಿದೆ.

ಒಂದು ವೇಳೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ಆಯ್ಕೆಗಳಲ್ಲಿ ದಿಟವಾದದ್ದು ಯಾವುದೆಂಬ ಆಯ್ಕೆ ನಮ್ಮೆದುರು ಬಂದರೆ ಏನು ಮಾಡಬಹುದು. ಲೀಲೆಯಲಿ ಯಾವುದೂ ವ್ಯರ್ಥವಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ (ದಯವಿಟ್ಟು ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಿ) ಬೀಜಾವಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವಣ ಮರದ ಲೀಲೆ ನಿರರ್ಥಕವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಆ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿಯದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬೀಜ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಲೀಲೆಯನ್ನು ತೋರಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಆಗ ಬೀಜವಷ್ಟೇ ದಿಟವೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯರ ಮುಂದಿರುವ ನಿಡುಗಾಲದ ಆಯ್ಕೆಗಳು. ಈ ಕವಿತೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಆ ಮರ ಈ ಮರ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ)

ಗೆಳೆಯರೊಬ್ಬರು, ಅವರೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರು, ಈಚೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತು– ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ಅತ್ಯಂತ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲನ್ನು ತೆಗೆದಂತೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಗಟನ್ನು ಕೇಳಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೆ, ಒಂದು ವಸ್ತು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ ಅನ್ಯವೂ, ತನಗಿಂತ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವೂ ಆದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ವಿರುದ್ಧವಾದವು ಒಂದೇ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಈ ಕವಿತೆ ಅಂಥದೊಂದು ಸಂಭವವನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಹೊಂಡದ ದಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಮರವೊಂದಿದೆ. ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಿಂಬವೊಂದಿದೆ. ದೇಶಸ್ಥ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ವಿರುದ್ಧ: ಒಂದು ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಳಗೆ. ನೆಲದ ಮೇಲಿನ ಮರವನ್ನು ಹತ್ತುವವನು ಬಿಂಬದ ಮರದಲ್ಲಿ ಇಳಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹತ್ತುವ ನಿರ್ಧಾರ ಅವನದಾದರೂ ಇಳಿಯುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊರಲೇಬೇಕು. ಒಂದೆಡೆ ಮೇಲೇರಿದವನು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಅವನಿಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಕೆಳಗಿಳಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಇವೆರಡೂ ಮರಗಳಿಗೆ ಬೇರು ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ. ಅದು ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ನೆಲದ ಮೇಲಿನ ಮರದ ಬೇರು ನೆಲದೊಳಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ನೀರೊಳಗಿನ ಮರದ ಬೇರು ಅದೆಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಕಾಣುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ಮೊದಲಾಗುವುದೂ ನೆಲದ ಮೇಲಿನ ಮರದ ಬುಡದಿಂದಲೇ.

ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಹೀಗೆ ವಿರೋಧದ ಆಭಾಸವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಎರಡೂ ಅವಳಿಗಳಂತೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಜ, ಆದರೆ ಎರಡರ ಮೂಲವೂ ಒಂದೇ. ನಗೆಲೇಖಕ ಮಾರ್ಕ್‌ಟ್ವೇನ್ ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ: 'ನಾನೂ ನನ್ನ ಅಣ್ಣ ಅವಳಿ ಜವಳಿಗಳು. ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಗಾಬರಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಾಮ್ಯವಿತ್ತು. ನನ್ನ ತಾಯಿಗೂ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ದಿನ ಆಟವಾಡುತ್ತ ನಾನು ನೀರಿನ ಹೊಂಡದೊಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದೆ. ನೀರು ಕುಡಿದು ಸತ್ತೆ. ಆಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ನಮ್ಮ ಅಮ್ಮ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಸತ್ತವನು ನನ್ನ ಅಣ್ಣ, ಬದುಕಿರುವವನು ನಾನು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳಿಗೆ ಈಗಲೂ ಸತ್ತವನು ನಾನು ಬದುಕಿರುವವನು ನಮ್ಮಣ್ಣ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಈ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ಆಟವಲ್ಲ. ದ್ವಂದ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ನಿಜವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಸುಳ್ಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಮಿಥ್ಯೆಗಳ ಈ ಸಾಪೇಕ್ಷತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಗಹನವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯತ್ತ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆ ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಮರಗಳ ಮೂಲ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿ ನಿಜದ ಮರದ ಆರಂಭ? ಎಲ್ಲಿ ಭ್ರಮೆಯ ಮರದ ಆರಂಭ? ನಿಜವಿದ್ದುದು ಯಾವಾಗ ಭ್ರಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೇ ಭ್ರಮೆಯಿದ್ದುದು ಯಾವಾಗ ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವೆರಡರ ನಡುವಣ ಗೆರೆಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಆಗದಿರುವುದೇ ನಮ್ಮ ದುರಂತ.

ಕವಿತೆ ಹೀಗೆ ಜೀವನದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಆಕಾರವನ್ನು ಮರ ಮತ್ತದರ ಬಿಂಬದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಲೋಕಸಂವಾದಿಯಾದದ್ದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಯಾವಾಗ ವಾಸ್ತವ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ರಹಸ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಾಕ್ಷಸ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ)

ಈ ಕವಿತೆ ಬೆರಗು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ತರ್ಕಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುಬೀಳದೆ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಬಂಧವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಬೆರಗನ್ನು ಅನುಭವಿಸ ಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಕಳೆದುಹೋದ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆ ಇದು. ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು, ನಿಗೂಢಗಳನ್ನು ಬಗೆಯುವ ಮನುಷ್ಯನ ಗೆಲುವುಗಳು ಅವನ ಒಳಗಿನ ಆಪ್ತ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದರ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಹೀನತೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಜನಪದ ಕಥೆಯ ರಾಕ್ಷಸನೆಂದರೆ ಕೇಳುವವರಲ್ಲಿ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲಾತ. ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಕ ಕಟ್ಟುವ ಚಿತ್ರದ ಗಾಢತೆಯನ್ನು ಕೇಳುವವರು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಕೇಳುಗರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಒಳಗೆ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಥೆಯ ರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಈಗ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಎಂದಿನ ದಂದುಗವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಬದಲಿಗೆ ಬೆರಗನ್ನು ತರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಲೋಕ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ರೋಬಟ್ಟು. ಜನಪದ ಕಥೆಯ ರಾಕ್ಷಸನ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೇಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲ ರೋಬಟ್ಟು ಇದು. ಆದರೆ ಆ ರಾಕ್ಷಸನಿಗಿರುವ ಕತ್ತಲಿನ ನಿಗೂಢತೆ ಈ ರೋಬಟ್ಟಿಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೋಬಟ್ಟನ್ನು ಮಾನವ ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವಬದ್ಧ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅವನೇ ಆರಕ್ಷಕ.

ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಾಕ್ಷಸ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಇರುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಎದುರಾಳಿಯ ಜತೆಗೆ ಸಹಬಾಳ್ವೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಜಟಾಪಟಿ ನಡೆದು ರೋಬಟ್ಟಿನಿಂದ ಏಟು ತಿಂದು ಹೇಗೂ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾಗಿ ವಸ್ತು ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ ನೇತಾಡುವ ಗತಿ ಒದಗಿದೆ.

ನಗೆಯುಕ್ಕಿಸುವ ಧಾಟಿಯ ಈ ಕವಿತೆಯ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ವಿಷಾದವಿದೆ. ಈ ವಿಷಾದ ಹಳಹಳಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯದ್ದಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಗಳು ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಜಗಿತಗಳನ್ನು ಕಡಿದು ಹಾಕಿ ಕುಬ್ಜನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕವಿತೆ ಮುಂದಿಡುತ್ತಿದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ರಾಕ್ಷಸನ ಮೋಹಿಗಳಾದರೂ ಅವನ ಸಂತಾನವಾಗದೆ ಉಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು.

ಈಗ ರೋಬಟ್ಟಿನ ಬೆನ್ನುಬಿದ್ದವರು ಅವನ ಸಂತಾನವೇ ಆಗುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮೂಡಿದೆ. ಇದು ಇನ್ನೂ ಭಯಾನಕವಾದುದು.

ಕಥೆಗಳು ಕೇವಲ ಕಥೆಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ನೆನಪುಗಳ ವಿಕಾಸಗಳು. ಅವುಗಳ ಒಳಗಿನ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತು ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ ಹಾಗೂ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಥೆಯ ಒಳಜಗತ್ತಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳೇ ಗತಿಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲದ ನೂರಾರು ವಸ್ತು ಸಮುದಾಯವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತ ನೋಡುತ್ತ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆಯಷ್ಟೆ.

ಘಟನೆಗಳ ನಿಷ್ಠುರತೆ ಮತ್ತು ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ

ಕೃತಿಯ ಹೆಸರು ಅದರ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೇಬೇಕೆನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ತೀರಾ ಹಳೆಯದೇ. ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಆಗಿಸುವ ಇರಾದೆಯಿಂದ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮೀರಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಜನ್ಮದ ಆಚೆಗೆ ಎಳೆದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ 'ಕರ್ಮತತ್ತ್ವ'ಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಗೊಂದಲವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಕಾದಂಬರಿ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಪ್ಪುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಗಾದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲದು. ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಧನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯಗಳು ಸಾಧನಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಿಲುವು. ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ನಿಲುವು; ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಧನಗಳು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಸಾಧ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲ. ಈ ನಿಲುವು ಕಾದಂಬರಿಯದು: ತನ್ನ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರಮಣರಾಯನ ಭ್ರಷ್ಟನಡತೆಗಳು, ನಾರಪ್ಪಯ್ಯನ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದ ಉಗ್ರತೆಗಳು, ಸಂಜವಾಡಿಯ ಕಳ್ಳರ ಹುತ್ತದ ಸಮಾಜ ವಿರೋಧೀ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಸೀತೆಯ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಬದುಕು ಆಕೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ನೀತಿಕತೆಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಸರಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಮುನ್ನುಡಿಯ ಮಾತುಗಳು:

"ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು ವ್ಯಾಕರಣದ ಸೂತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಧೀರರು ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ." ಈ ಹೋಲಿಕೆಯು, ಸೂತ್ರಗಳು ಮೊದಲು, ಅನಂತರ ಉದಾಹರಣೆ ಎನ್ನುವ ಆನುಪೂರ್ವಿಯನ್ನು ನಂಬಿದೆ. ಈ ನಿಗಮನ ಪದ್ಧತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದೆ ಹಾಗೂ ಸೀಮಿತವನ್ನಾಗಿಸಿದೆ. (ಹೆಸರು ಮತ್ತೆ ಅವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ.) ಅಸೀಮಿತ ಬದುಕಿನ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ನೋಡಬಹುದೆನ್ನುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದರ ಜತೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೂ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಿಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ತರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು

ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ನಿದರ್ಶನ. ಇದು ಸಹಜ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಓದುಗರಿಗೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದು ಅದುವರೆಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ (ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ) ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಮೊದಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದಿಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಲ್ಲದ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೊರಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಲಂಚಕೋರರು ಅವರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಮಾದಗಳು; ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಕಕ್ಷಿ ಅದರ ದೋಷಗಳು; ಮೈಸೂರು ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ, ಅವರ ಮಹತ್ತರವಾದ ಔದಾರ್ಯ; ಆಸ್ಥಾನದ ನಕಲಿ; ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಂಬುವ ಗ್ರಾಮವಾಸಿಗಳು; ಪತಿವ್ರತಾ ಚರಿತ್ರೆ; ಸಹಗಮನ; ಗ್ರಾಮಗಳ ಕೊಳಚೆ; ಅತ್ತೆ ಸೊಸೆಯರ ಕಿರುಕುಳ; ಮಠದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಅವನ ಕ್ರೌರ್ಯ; ಬಾಲಕರಿಗೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಶಿಕ್ಷೆ, ಅದರ ಧರ್ಮಸೂಕ್ಷ್ಮ; ಕಾಪಟ್ಯ ಅದರ ನೀಚಕೃತ್ಯಗಳು; ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಮಾಡುವ ವರ್ಣನೆ; ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವನ್ನು ಭಂಗಪಡಿಸಲು ನಡೆಸಿದ ಅತಿ ಹೇಯವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ; ಶಾಬರ ಪ್ರಯೋಗದ ನೀಚಕೃತ್ಯ; ಒಬ್ಬ ಐಲುಮನುಷ್ಯನ ಹರಟೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಹಾಸ್ಯ; ಒಬ್ಬ ಹುಟ್ಟುಕಳ್ಳ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವವಿಚಾರದ ಕತೆ; ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅತಿಭಯಂಕರ ಘಟನೆ; ಒಬ್ಬ ಮಹಾ ಮಂತ್ರವಾದಿ ಮಾಡಿದ ಅದ್ಭುತವಾದ ಕಾರ್ಯ, ಅದರ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆ' –ಹೀಗೆ ಹರಡಿರುವ ವಸ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಾಗಮಶಕ್ತಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇತ್ಯಾತ್ಯಕವಾದ ನಿಲುವು ಮಾತ್ರ, ತೆಳುವಾದ ಕತೆಯ ಹಂದರವೊಂದು ಇದ್ದಂತಿದೆ. ಸಂಜವಾಡಿಯ ಸದಾಶಿವ ದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಸಾರದ ಕತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಸಂಜವಾಡಿಯ ದುರಂತವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾದಂಬರಿ 'ಮುಸುಕು ತೆಗೆಯೇ ಮಾಯಾಂಗನೆ' ಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಕತೆಯಿದ್ದು ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಹಲವು ಚಿಟ್ಟೆಕತೆಗಳಂತೆ ಇವೆ. ಕಾಲದ ಏಕತೆಯೂ ಭಂಗವಾದಂತೆ ತೋರುವುದರಿಂದ ಓಟವೂ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದಂತಿಲ್ಲ. ಅರುಂದಮ್ಮನ ಸಹಗಮನ, ಅವಳ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಮಹಾತ್ಮೆ, ಅಮಾಸೆಯ ಇತಿವೃತ್ತ ಇವೆಲ್ಲಾ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. 'ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ತೋರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೆಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕತೆಯ ಅಂಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೂ ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳ ಔಚಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶಯವಿರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯೊಳಗೆ ಕತೆ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ರಚನೆ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಮಾರಮಣರಾಯನ ಆಡಳಿತದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕೃತಿಯು ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದುವರೆದಂತೆ ನಿರೂಪಣೆ ಹರಿಕತೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹರಿಕತೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕೀಳು ಅರ್ಥ ನನ್ನ ವಿವಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬಂದಾಗ ಕ್ಷಿಪ್ರಗತಿಯೂ, ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗುವಾಗ ಮಂದಗತಿಯೂ ಸಹಜ. ಇಲ್ಲೂ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಹರಿಕತೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಘಟನೆಗಳ ಅನುಪೂರ್ವಿಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ಈ ರೂಪವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಲು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಸಂಜವಾಡಿ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗ್ರಾಮ. ರಾಜಾಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಲೌಕಿಕನ್ಯಾಯದ ಅನುದಾನಕೇಂದ್ರ ಆಸ್ಥಾನ. ಈ ಆಸ್ಥಾನದ ಕೃಪೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದ ಸದಾಶಿವ ದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಸಾರದ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಹುಪಾಲನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ದೀಕ್ಷಿತನು ಮಾವನ ಮನೆಯು ಅರಾಜಕವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಸ್ಥಾನದ ಆದೇಶದಂತೆ ಸಂಜವಾಡಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿದನು. ಅವನು, ಅವನ ತಾಯಿ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿ, ಮಗ, ಮಗಳು, ಸೊಸೆ, ಮೊಮ್ಮಗ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವಮೈದುನ ಇಷ್ಟು ಜನರು ಸಂಸಾರದ ಘಟಕಗಳು. ಮನೆಯ ಸೊಸೆ ಸೀತೆ ಮತ್ತು ಅತ್ತೆ ತಿಮ್ಮಮ್ಮ ಇವರ ನಡುವೆ ಏಕಪಕ್ಷೀಯ ಕದನದ ವಾತಾವರಣ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ತೆ ತನ್ನ ಸೊಸೆಯ ಮೇಲೆ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಂತಿಕೆಯ ಗುರುತಿಗಾಗಿ ಅತ್ತೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಳೆಂಬುದು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿವರಣೆ. ತಿಮ್ಮಮ್ಮ ತನ್ನ ಸೊಸೆಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಅವಳ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರೋಧವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸೊಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಕಂಪವನ್ನೂ ಮೂಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಗೃಹಚ್ಛಿದ್ರದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ, ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ದೀಕ್ಷಿತನು ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸೋಲು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ.

ಈ ಸೋಲು ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಬಲವಾದ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಹಾದೇವ ಮತ್ತು ಸೀತೆ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮದುವೆಗೆ ಆಸ್ಥಾನದ ಆಶೀರ್ವಾದದ ಜತೆಗೆ ಖುದ್ದು ಸವಾರಿಯೇ ಚಿತ್ತೈಸಿ ಆಶೀರ್ವದಿಸಿದೆ. ಈ ಮದುವೆಯ ಸುಗಮತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮಹಾದೇವ, ದೀಕ್ಷಿತ ಇಬ್ಬರೂ ಸಫಲರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಈ ಸೋಲು-ಆಸ್ಥಾನದ ಸೋಲು-ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತದೆ. ದೀಕ್ಷಿತರ ಸಂಸಾರದ ಈ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಇಡೀ ಹಳ್ಳಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೀತೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅವಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಸಹನೀಯ ಮೌನ ಇವುಗಳನ್ನು ಪಾರಂಪರಿಕ ಸೌಶೀಲ್ಯ, ಸೌಜನ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಮೌನದ ದುರುಪಯೋಗವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು 'ಪಾಪ'ವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಶಿಕ್ಷಿಸುವ ಪರಮಾಧಿಕಾರ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿಲುವು. ಕೃತಿಯ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಾಗಿ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಮಾರಮಣರಾಯನ ಭ್ರಷ್ಟ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ, ಕಳ್ಳರ ಹುತ್ತಕ್ಕೆ, ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆ (ದೇವಾಲಯ) ಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಮಾರಮಣರಾಯ ಜನರ ಮತ್ತು ಆಸ್ಥಾನದ ನಡುವಣ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದು ಜನರಿಂದ ಹಣವನ್ನು ಸಳೆದರೂ ಆಸ್ಥಾನದ ಕೃಪೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನ, ತನ್ನ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ದೋಷದ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಜವಾಡಿಯ ಕಳ್ಳರ ಹುತ್ತಕ್ಕೆ ದೇವಸ್ಥಾನದ ರಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಈ ಕಳ್ಳರ ನಾಯಕ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವನೂ ಸಂಜವಾಡಿಗೆ ಹೊಸಬ. ಪಾಳು ಬಿದ್ದಿದ್ದ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲಸಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬೇರೂರುತ್ತಾನೆ. ಕಳ್ಳರ ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸನ್ಯಾಸಿಯ ವೇಷ ಅವನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಆಸ್ಥಾನವು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೋಗುಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಕೊನೆಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಆದರೂ ಇವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಈ ಕಳ್ಳರ ಹುತ್ತದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಆಸ್ಥಾನದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಜವಾಡಿಯ ಕಳ್ಳರಿಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನವೊಂದು ರಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತುದು ಊರ್ಜಿತಗೊಂಡ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ಗುಡಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಹೊಸ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ರಿಪೇರಿ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿವರಗಳು (3ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಪುಟ ೨೩-೩೦: ೧೯೬೭) ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ರಾಜನೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಕಾದಂಬರಿ ಕೊಡುವ ವಿವರಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವೈಸಾದೃಶ್ಯ ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸಿ ಅರಮನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಗಾಡಿಯ ಕಡಾಣಿ ಕಳಚಿ ಚಕ್ರ ಉರುಳುತ್ತಿದ್ದ ಅಪಾಯದಿಂದ ರಾಜ ಪಾರಾದ ಘಟನೆಯೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ ನಾವು ತಲುಪುವ ನಿರ್ಣಯದಿಂದ ಈ ಘಟನೆಯೂ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಜನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿದವನು ಗಾಡಿ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸೇವಕ. ಈತನೂ ಹೊರಗಿನವನು. ಹೆಸರು ಬ್ರೌನ್.

ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಇದೆ ಎಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ತಪ್ಪು ಸರಿಗಳನ್ನು ಪಾಪ ಪುಣ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಕೇಂದ್ರದ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆ ಅಥವಾ

ಸೋಲನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಘಟನೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಎನ್ನುವ ಸೂತ್ರವೇ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದಿಷ್ಟಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರುವ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಗುರು ಅಪ್ಪಾಜಿ, ದೀಕ್ಷಿತನ ಸೊಸೆಯನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವಾಮಾಚಾರವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಆಕೆ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ವಾಮಾಚಾರ ನಿಪುಣನೊಬ್ಬನನ್ನು ಸೀತೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ರಾಜ ಕಳುಹಿಸಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸೀತೆಯನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಾತ್ರಿ ಸಂಜವಾಡಿಯ ಮೂಲಕ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಭಟಜಿ ಮತ್ತು ಗಿರಿಯಣ್ಣ ಎಂಬುವವರು ಆಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬದುಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಪ್ಪಾಜಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ ದೂರವಿರಲಿ. ಪರಕೀಯರಾದ ಭಟಜಿ ಮತ್ತು ಗಿರಿಯಣ್ಣ ಇವರು ಸಂಜವಾಡಿಯ ಸೀತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸಿದ್ದು ಲೌಕಿಕವಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಎಂಬುದು ಆಸ್ಥಾನದ ಸೋಲನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಲವಾರು ವಾಮಾಚಾರಿಗಳನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಆಸ್ಥಾನದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯೊಂದು ಸೀತೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೀತೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಆಸ್ಥಾನ, ಭಟಜಿ ಮತ್ತು ಗಿರಿಯಣ್ಣ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಲು, ಸನ್ಮಾನಗೊಳ್ಳಲು ಆಹ್ವಾನ ನೀಡಿದರೂ ಅವರು ಬದ್ಧರಾಗದೇ ಬಂದಂತೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಘಟನೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಸಂಜವಾಡಿ ಹಾಳುಬಿದ್ದದ್ದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸರಿತಪ್ಪುಗಳ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ಮಾಡಿ ತಪ್ಪನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಗೊಂಡ ಆಸ್ಥಾನ. ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದರೂ ಕೊನೆಯಪಕ್ಷ ಅದನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೇ ಹೋಗುವುದು ಅದರ ಸೋಲಿನ ಪರಮಾವಧಿ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಘಟನೆಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಈ ಬಗೆ ಸೋಜಿಗ ತರುತ್ತದೆ. ಸದಾಶಿವ ದೀಕ್ಷಿತ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅಪ್ಪಾಜಿ ಇವರು ಮೂವರೂ ಸಂಜವಾಡಿಗೆ ಹೊರಗಿನವರು. ದೀಕ್ಷಿತ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಪರಿಚಿತ. ತನ್ನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಆತ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ. ಸಂಸಾರವನ್ನು ತಹಬಂದಿಗೆ ತರುವುದರಲ್ಲಿ ಆತ ವಿಫಲ. ಅವನ ಭಾವಮೈದುನನೇ ತನ್ನ ಹುಚ್ಚು ಹರಟೆಯಿಂದ ಅಪ್ಪಾಜಿಗೆ ಸಹಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಪಟ್ಟಪಾಡು ವಿವರವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆತ ದೀಕ್ಷಿತನಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೂ ದೀಕ್ಷಿತನಿಗೂ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ದೀಕ್ಷಿತನ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದು ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಅಪ್ಪಾಜಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ದೀಕ್ಷಿತನ ಸೋಲು, ಅಲ್ಲದೆ ತಾನು ಒಪ್ಪದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಗನಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಮಗ ಮಹಾದೇವನೂ ಸೀತೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಾರ. ಕುಟುಂಬದ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಾದೇವನ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅದು ದೀಕ್ಷಿತರ ಸೋಲಿನ ಒಂದು ಮುಖವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಈ ದೀಕ್ಷಿತ ತನ್ನ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಕ್ಕಾಗಿ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿತನಾದವನೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಅಪ್ಪಾಜಿ ಮತ್ತು ಭಟಜಿ ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಜವಾಡಿಗೆ ಹೊಸಬರು. ಭಟಜಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಗೆಲುವು ಅಪ್ಪಾಜಿಗೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ ಸೋತ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಕಾರಣ. ಅಪ್ಪಾಜಿ ಸಮಾಜದ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಗಳ ಸಂಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣನಾದ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪಾರಂಪರಿಕ ಸೌಶೀಲ್ಯದ ಮೇಲೆ ದೌರ್ಜನ್ಯ ನಡೆಸಿದ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಭಟಜಿಗೆ ಸೋತ. ಸಾಧ್ಯ ಸಾಧನಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ತಳೆದ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದೆ. ಭಟಜಿಯ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಮನೋಭಾವ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನ 'ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆ' ಅವನಿಗೆ ಗೆಲುವು ತರುತ್ತದೆ. ಮಾರಮಣರಾಯನ ವಿಚಾರವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಆತನೂ ಹೊರಗಿನವನೇ, ನಾಡಿಗೆ ಹೊಸಬ. ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಅವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ತಂದಿತು. ಹೀಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ಮಾರ್ಗ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಇವಕ್ಕಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾದ ಘಟನೆಗಳು ಇಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಾತನ್ನೇ ಆಡದಿರುವ ಸೀತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಮನೆಯೊಳಗೆ ಈಕೆ ತಿಮ್ಮಮ್ಮನ ದರ್ಪ ಮತ್ತು ಗಂಡಸರ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದಾಳೆ. ಮನೆಯ ಹೊರಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮೈಗಳ್ಳರ ಚರ್ಚೆಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅಪ್ಪಾಜಿಯ ದುಷ್ಟಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಸ್ವತಃ ಆಕೆಗೆ ಪರಂಪರೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಆರುಂದಮ್ಮನ ಕತೆ ಕೇಳಿ ಅವಳು ಋಜು ಮಾರ್ಗದತ್ತ ತನ್ನ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಗಾಢವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸೀತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ರಕ್ಷೆಗೆ ಅವಳ ನಿಷ್ಠೆಗಳೇ ಕಾರಣವೆನ್ನುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಒತ್ತಟ್ಟಿಗಿರಲಿ. ಆಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಅಪ್ಪಾಜಿ ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧೀ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೀತೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವಣ ಪಣ. ಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿ (ಅತಿಮಾನುಷವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ವಿವಕ್ಷಿತ) ಇವೆರಡೂ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೋರಾಟ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಆಸ್ಥಾನ ಸೇನೆಯನ್ನು, ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ, ಅಪ್ಪಾಜಿ ಕಳ್ಳರ ಹುತ್ತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು ಎರಡು ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದರೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯ ಬಣದ (ಪರಕೀಯ) ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಅಪ್ಪಾಜಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಸೀತೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗೆಲುವು ನಮಗೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಾಜಿ ಸೋಲುವುದು ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ನಂಬಿಕೆಗೆ (ತಪ್ಪು–ಶಿಕ್ಷೆ) ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ನಿಜವಾಗಿ ಅಂತಹ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿಕ್ಷೆ ನೀಡುವ 'ರಾಜದಂಡ' ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದು. ತಪ್ಪನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ತಕ್ಕಡಿಯ ವಿಚಕ್ಷಣಾ ಶಕ್ತಿ ಗೈರುಹಾಜರಾಗಿದೆ. ಇದು ಆಸ್ಥಾನದ ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಪ, ಪುಣ್ಯಗಳ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ತರವಲ್ಲ.

ಸೀತೆಯ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅಥವಾ ಸಾವಯವತೆಯನ್ನು ನಾವು

ಒಟ್ಟು ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಾವಯವತೆಯ ಜೀವಂತ ಬಿಂದುವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಂಜವಾಡಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟಕ; ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಪರಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಅವರು ನಡೆಸುವ ಘರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಆಸ್ಥಾನದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಂಜವಾಡಿಯೇ ಒಂದು ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿ ಆಗುವುದು, ಕುಟುಂಬದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ದೀಕ್ಷಿತನ ಕುಟುಂಬದ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಜವಾಡಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ನಿರ್ಮಮತೆಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಘಟನೆಗಳು ಹೊರಚೆಲ್ಲುವುದು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ಣಯಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಹಲವು ನಿಯೋಗಗಳಿಗಾಗಿ ಭಾಷೆ, ನಿರೂಪಣೆ, ವಸ್ತು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಕಾರ ನಮನಶೀಲವಾದರೂ ಘಟನೆಗಳ ನಿಷ್ಠುರ ಅನುಪೂರ್ವಿಯಿಂದಾಗಿ ಗಹನವಾದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ; ಇದು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇರುವುದು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ಬಂದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಬೆಳೆಯದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳೇ ಬೇಕಾದವು.

ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಜೀವನ ನಿರೀಕ್ಷಣಾ ಶಕ್ತಿ, ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒರಟಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅವರ ತಂತ್ರದ ಬಗೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ರೋಚಕವಾಗಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಿರಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಇಟ್ಟ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯದೇ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಾನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಕರ್ತೃವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕೃತಿಕಾರನನ್ನು ಕೃತಿ ಮೀರಿನಿಲ್ಲುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಆ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರದ ಯಶಸ್ಸು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ನನ್ನ ನಿಲುವು. 'ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹರಾಯ'ದ ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ನಾನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ: ಎಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತ?

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹನ್ನೆರಡು ಭಾಗಗಳಿರುವ ಒಂದು ನೀಳ್ಗತೆ. ಈ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಕನು ನಾಯಕನ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ತಾನು ಕಂಡಂತೆಯೂ, ಅವನ ಪೂರ್ವಜೀವನದ ವಿವರಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಕಥನವನ್ನು ಕುರಿತು 'ಓದುವವರೇ ಊಹಿಸಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಬಹು ಭಾಗದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಕತೆ ಸಂಪೂರ್ತಿಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಷ್ಟರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ತಿಯಾಗಲಾರದು' (ಪುಟ 3) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ನಿರೂಪಣೆಯ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. ಕಾಲದೇಶಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಿರೂಪಕ ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಯಕನ ಜೀವನದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಂತದ, ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಲದ, ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಪೂರ್ವಜೀವನದ ಪುನಾರಚನೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಿರೂಪಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೂಡ ಬೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಕ ತನಗೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವವನಲ್ಲ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಕಾಣುವವನು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸುವವರು ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದು. ತಾನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದ 'ಸಿದ್ಧ ಆಕಾರ'ವನ್ನು, ಪೂರ್ವಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಬೇಕಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಅನುಗೊಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಜೀವನಚರಿತ್ರಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ಕಥಾನಕದ ನಿರೂಪಕನೂ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಕಾರ.

ನಿರೂಪಕನ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೇವಲ ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ನಾನು ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಈ ಕಥಾನಕವನ್ನು ನಿರೂಪಕನ ಈ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಸಂವೃತಗೊಳಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೆ. ಸಂವೃತವೆಂದರೆ ಕತೆಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವಾಗಲೀ, ಮೌಲ್ಯ ಸಂಘರ್ಷವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು.

ಕತೆಯ ನಾಯಕನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ: 'ಕಠಿಣವಾದ ಶಿಲೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಸೇರಿರುವ ಸ್ವರ್ಣರೇಖೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯಬೇಕಾದರೆ ಕಲ್ಲನ್ನು ಪುಡಿಮಾಡಿ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಬೇರೆಮಾಡುವ ರಸಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅಪರಂಜಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಕಾಯಿಸುವರು. ಆ ಕಠಿಣ ಶಿಲೆಯೆಲ್ಲಿ? ಈ

ಅಪರಂಜಿಯೆಲ್ಲಿ? ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕಠಿಣತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಇವರ ಮನಸ್ಸು ದೇವರ ಕೃಪೆಯಿಂದ ನಯವಾಗುತ್ತ ಆಗುತ್ತ ಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊನೆಗೆ ಅಪರಂಜಿಯಾಯಿತು,' (ಪು. 2). ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ವಿವರಿಸಲೆಂದೇ ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಈಗ 'ಅಪರಂಜಿ'ಯಾಗಿರುವ ಜೀವನ, ಹೇಗೆ 'ಅಪರಂಜಿ'ಯಾಗಿ ರೂಪುತಳೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪೂರ್ವಜೀವನದ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ನಿರೂಪಣೆ, ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇವು ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ವಜೀವನ ಅಧಿಕೃತವಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಭಾವುಕ ಪುನಾರಚನೆ. ನಾಯಕನ ಸದ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಾನು ಒಪ್ಪಿದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಿರೂಪಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು, ನಾಯಕನು ಸಾಗಿ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಹಾದಿಯನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಮಂಡಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರ ಆರಾಧಕನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರೇ 'ಅವರ ಬಾಲ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನನಗೆ ಆಗಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು' (ಪುಟ 2) ಎಂದು ನಿರೂಪಕ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮಾತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯ ರಂಗನ್ನೇ ಪಡೆಯುವುದು. ತಮ್ಮ ಕೊನೆಗಾಲದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನಾಯಕನೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ವಿವರಗಳು ಕೆಲವು ಭಾಗ 2, ಭಾಗ–11, 12ರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಾಯಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ನಿರೂಪಕ ಆತನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಗುಣಗಳು ಮೈದಳೆದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಯಕನ ಬಾಲ್ಯದ ವಿವರಗಳು 'ಪರಿವರ್ತಿತ'ವಾಗಿ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಲಭಿಸಿವೆ. ಅಥವಾ 'ಪರಿವರ್ತಿಸಿ'ಕೊಂಡು ಆತ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಿರೂಪಕ ನಾಯಕನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಇಡೀ ಕಥಾನಕ 'ನಂಬಿಸುವ' ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆಯೇ ಹೊರತು 'ಕಾಣಿಸುವ' ಧಾಟಿಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ಅಂಶ ನಿರೂಪಣೆಯ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲಕವೂ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆ 'ಹೇಳುವ' ಬಗೆಯದ್ದು. ಎಪ್ಪತ್ತುಮೂರು ವರ್ಷದ ಜೀವನದ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಘಟನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತಾನು ಒಪ್ಪಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪುವಂತೆ 'ಒಲಿಸುವ' ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿ ಕಥಾನಕದ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಯಕನ 'ಕಲ್ಲಿನ ಮಧ್ಯೆ ಇದ್ದ ಅಪರಂಜಿ' ಜೀವನದ ವಿವರಗಳು ಆತನನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದವು; ಅಪರಂಜಿಯನ್ನಾಗಿಸಿದವು ಎಂಬುದು ಕತೆಯ ನಿಲುವು. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಕತೆ ಹೇಗೆ ಸಾಬೀತುಮಾಡುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ಕತೆಯ ಎಳೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, 'ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಭ್ರಮೆ: ವಿರಕ್ತಿಯೇ ನಿಜವಾದ ಅರಿವು. ಏಕೆಂದರೆ ಜೀವನವೆಂಬುದು ನಾಟಕ'ವೆನ್ನುವ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪಿದವರು. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಕ ಕಂಡು 'ಈತ ಯೋಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ' (ಪು. 76) ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದೆಂದರೆ

'ಜೀವನವೆಂದರೆ ನಾಟಕ'ವೆಂದು ತಿಳಿದು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಜೀವನವನ್ನು ವಿರಕ್ತಿಯತ್ತ ತಿರುಗಿಸುವುದೆಂಬುದು ಕತೆಯ ಧೋರಣೆ. ನಾಯಕನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು. 'ಸಂಗೀತ ಕಲಿತು ಮಹಾರಾಜರಲ್ಲಿ ಖಿಲ್ಲತ್ತು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು' (ಪು. 5) ಗೀಳು ಹತ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ 'ನೀವು ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಒಂದು ಚರಣವನ್ನು ನುಡಿಸಿದರೆ ನಿಮಗೆ ಒಂದು ಸಾವಿರ ಕೊಟ್ಟರೂ ಕಡಿಮೆ' (ಪುಟ. 56) ಎಂದ ಸಾಹುಕಾರನ ಆಹ್ವಾನಕ್ಕೆ ಮನಕೊಡದಂತಾಗುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಮೋಹ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕತೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ವೈಭವಿಸುತ್ತದೆ: ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಯಕ ಸಂಗೀತಗಾರ; ಪಿಟೀಲು ವಾದನವನ್ನು ಕಲಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿದವನು. 'ತಾನು ನಾಟಕದ ನಟ'ನೆಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡಿದಾಗ ಪಿಟೀಲು ವಾದನವನ್ನು, ಈ ಅರಿವಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಳಸಿದವನು. ಅಂಥ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಡದ್ದು. ಕಲ್ಪಿತ ಪ್ರಸಂಗ ಹೀಗಿದೆ: ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸಾಹುಕಾರನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಘಟನೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಇಡುವ ಬಗೆ ಹೀಗಿದೆ. "ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಸಾ ವಿರಹೇ ತವದೀನಾ ಎಂದು ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯ ದೈನ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಪರಮಾತ್ಮನ ಚಿರವಿರಹದಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ದುಸ್ಸಹವಾದ ದುಃಖ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯಾಗಿ ಹರಿದಂತೆ ತೋರಿತು. ವಿರಹದಿಂದ ವ್ಯಥೆ ಪಡುತ್ತಿದ್ದವಳು ರಾಧೆಯಲ್ಲ; ತಾವು ಮಾನವರೆಲ್ಲ ಈ ವಿರಹದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಜ್ಞಾನ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಸಂಸಾರವೇ ಈ ವಿರಹ. ತಾವು, ತಮ್ಮ ದೇವರನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಅವನನ್ನು ಕಾಣದೆ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ಷೋಭೆಯೇ ಈ ಸಂಸಾರದ ದುಃಖ' (ಪು. 53) ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅನುಭವಿಸಿದ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಸಂಗೀತಗಾರನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗೀತಗಾರನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. 'ಇತರರು ಪಿಟೀಲನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೌಶಲವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವ ಒಂದು ಸಾಧನವೆಂಬಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು. ಇವರು ಅದು ತಮ್ಮ ದೇಹದ ಹೊರಗಣ ಧ್ವನಿಯಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು' (ಪು.52) ಈ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತಗಾರನಾಗಿ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಭವಿಸುತ್ತದೆ.

3

ಈ ನೀಳ್ಗತೆಯು ತನ್ನ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿರುವ ಎರಡು ರಾಚನಿಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಧ್ಯಾನಿತ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲ. ಕಥನದ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದು, ಕತೆಗಾರರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಯಕನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೂರು ಹಂತಗಳಿವೆ.

1. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಊರನ್ನು ತೊರೆದು ಹೋಗುವುದು.

2. ಪರಿಚಿತರಿಂದ ದೂರಾಗಿ ಅಜ್ಞಾತವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದು ಕಲಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗುವುದು.

3. ಮರಳಿ ತಾನು ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದು.

ಈ ಮೂರೂ ಹಂತಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಪಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಂಸಾರಿಕ ಕ್ಲೇಶಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುವ ಬಯಕೆ, ತಾನು ಇರುವ ಪರಿಸರವನ್ನು ತೊರೆದು ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವ ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದ ಸೋಲುಗಳಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಹೆಂಡತಿ ಮಗುವಿನೊಡನೆ ಮೈಸೂರು ತೊರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಲಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತರಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೂ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಾವು ಅವನನ್ನು 'ಅರಿವಿ'ನ ಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. 'ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ಸಭಿಕರಿಗೆ ವೇಷಹಾಕಿ ಕುಣಿಸುವ ಬಯಲು ನಾಟಕ' ಎಂದು (ಪು. 46) ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಿಂದ ಮರಳಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ಬಯಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

1. ತಾನು ಕಂಡದ್ದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಬಯಕೆ,

2. ಮೂಲ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ, ತಾಯಿ ಮಡಿಲಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ಬಯಕೆ.

ಈ ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿವೆ. ನಿರೂಪಕ ನಾಯಕನ ಜೀವನದಿಂದ ಹೊರತೆಗೆಯುವ ಅರ್ಥ ಮೊದಲ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಜೀವನದ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯೇ ಬಾಲ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ದಿನದ ವರ್ಣನೆ ನೋಡಿ "ವೈಶಾಖ ಮಾಸ. ಐದಾರು ದಿನಗಳಿಂದ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಮಳೆಬಂದು ಆ ಉದಯದ ಆಕಾಶವು ಶುಭ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಬೀದಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನೀರುಹಾಕಿ ದೇವರ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾಡಿದಂತಿತ್ತು. ಗಾಳಿ ತಣ್ಣಗೆ ದಕ್ಷಿಣದಿಂದ ಹರಿದು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲೆ ತುಂಬಿದ್ದ ಮರಗಳ ಮೇಲೆಲ್ಲಾ ನೂರಾರು ಹಕ್ಕಿಗಳು ಕುಳಿತು ಬಹು ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಕಲಕಲ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಂದವಾದ ಉದಯ. ಆನಂದವನ್ನು ಕೋ ಎಂದು ಸಾವಿರ ಕೈಗಳಿಂದಲೂ ನೀಡಿ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಬಾಲಸೂರ್ಯ. ಇವರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಉಕ್ಕಿ ಬರುವಂತೆ ಎದ್ದು ಪುನಃ ಕುಗ್ಗಿತು" (ಪು. 57–58)ಏಕೆ ಈ ಕುಗ್ಗು? ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡುತ್ತಾ ನಿರೂಪಕ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ

ಬೆಳಗಿನ ಅನುಭವಗಳು ಈ ಹಿಂದೆಯೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಆಗ "ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಕೋಟೆಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರಟದ್ದಂತೆ ಸಂಭ್ರಮ. ಈ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿ? ಜೀವನವು ಆಗ್ಗೆ ಇವರನ್ನು ಆಗತಾನೆ ಆಟಕ್ಕೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಆಟ ಮುಗಿದಿತ್ತು" (ಪುಟ. 58) ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕಥನದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವೊಂದು ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಕಲಿಕತೆಯುಲ್ಲಿನ ಸಾವುಗಳು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಿಗೆ ತಂದಿತ್ತ 'ಅರಿವು', ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿನ ಅವನ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಆತನಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋದದ್ದು ಮತ್ತು ಈಗ ಇರುವುದು ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ತಾಕಲಾಟ ಉಳಿದೇ ಇದೆ. 'ಹೋಯಿತೆಂದು ತೋರಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ನೆನೆದು ಅವರು ಮರುಗಿದರು.' ಆಮೇಲೆ, 'ನಾನು ಈ ರೀತಿ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಸನ್ಯಾಸಿಯಂತೆ ಇದ್ದು ಬಿಡಬೇಕು' (ಪುಟ. 57) ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ, ಮನೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಲಗಿದ್ದ' ತಂದೆ ತಾಯಿಯನ್ನು ತೊರೆದುಹೋದ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು 'ಬೆಳಗಿನ' ಜಾವದಲ್ಲಿ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ತಂದೆ ತಾಯಿಯರು ಈ ನಡುವೆ ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾಲ ಸೂಚಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಾಯಕನ ಪರಿವರ್ತಿತ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಕತೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಕಳೆಯಲು ನಾಯಕ ತೊರೆಯಪುರಕ್ಕೆ–ಹೆಸರು ಗಮನಿಸಿ–ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ತೊರೆಯಪುರದಲ್ಲಿ ಆತ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ 'ಯೋಗಿ' ಯಂತೆ ಕಂಡದ್ದು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಯಾಯಿಯಾಗಿ 'ವೆಂಕಟರಮಣ' ಸಿಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕನ ವಿರಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸುಬೇದಾರರ ಕುಟುಂಬದೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣನು 'ಕಂಡುಕೊಂಡ' ಜೀವನದ ಅರ್ಥ ಎಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಥಾನಕದಲ್ಲೇ ಈಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನಾಯುಕ ಬೆರೆಯುವವನಲ್ಲ. ಅವನ ಈ ಏಕಾಂಗಿತನ ನಿಧಾನವಾಗಿ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ತನಗೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡತಿಗೆ ಹೊಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಆಕೆ 'ತನ್ನವಳೆಂಬ' ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಆತ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಭಾಗವೆಂದು ಮೊದಲು ಪರಿಗಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. 'ತಾನು ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲಾದರೂ ತೊಲಗಿ ಹೋಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಇವಳು ಬೇರೆ ಕುತ್ತಿಗೆಗೆ ಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಇದೆಲ್ಲಿಯ ಶನಿ' (ಪು. 10) ಎಂದು ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾಗಲೂ 'ಏನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂತೋಷವಾಗಲಿಲ್ಲ'. (ಪು. 24) ಇಂಥವನು ತನ್ನ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಓಡಿಹೋಗುವಿಕೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ 'ತನ್ನದೆಂದು' ಭಾವಿಸಿದ ಹೆಂಡತಿ ಮಗನೊಡನೆ ಪ್ರಯಾಣ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿ ಗರ್ಭಿಣಿ. ದಾರಿಯ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ 'ರಕ್ತಿ' ಬೆಳೆದಿದ್ದರ ಸೂಚನೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕತೆ ಮಾತ್ರ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಮಗನ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿ ಇದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆ ಮಗುವಿಗೆ 'ಮೊಸರು' ಸಿಗುವಂತಾಗಲೆಂದೇ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಆ ಮಗುವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡ. ಅವನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯದೆ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಚಿಂತಿಸಿದ. ಈ ವಿವರಗಳು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತನ್ನ ಅಜ್ಞಾತವಾಸದಲ್ಲಿ 'ಕುಟುಂಬ'ದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ

ಈ 'ಕೌಟುಂಬಿಕ ಏಕತೆ' ಕೂಡ, ಕತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕೊನೆಯಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದಲೂ ಓಡಬೇಕು. ಈ ಕುಟುಂಬ ಸಾವುಗಳಿಂದ ಛಿದ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈಗ ನಾಯಕ ಮತ್ತೆ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೀಗ ತಿನ್ನಲು ಮಿಠಾಯಿ ಕೊಡುವ ಮುದುಕಿ, ಹಣ್ಣು ಎತ್ತಿಕೊಟ್ಟು ತಿನ್ನಲು ಹೇಳುವ ಸಾಹುಕಾರನ ಮಗಳು ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಂಟನ್ನು ತೊರೆದು ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಬಯಕೆಯಾದ ಏಕಾಂತಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಎಸೆದ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಪಿಟೀಲನ್ನು ವೆಂಕಟರಮಣ ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಅವನಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯಲು ಉಪಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದ ಪಿಟೀಲನ್ನು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನಾಶಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೂ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮಿಡಿಯುವ ಈ ಬಿಡುಗಡೆಯ ತವಕವನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ತವಕದ ಹಿಂದಿನ ಒತ್ತಡಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಕಥಾನಕವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಇಂಥ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನೂ, ಅದರ ಮೂಲಕ ತಲುಪುವ 'ಅರಿವನ್ನೂ' ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಕಥಾನಕದ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಚನಿಕ ತಂತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸೋಣ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ತಾಯಿ, ಹೆಂಡತಿ, ನೀಲಾಸಾನಿ, ಅಕ್ಕ, ಮಗಳು, ಮುದುಕಿ, ಸಾಹುಕಾರನ ಮಗಳು ಹಾಗೂ ಸುಬೇದಾರನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಮಗಳು. ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳ ಸರಣಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳನ್ನು, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಈ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ 'ತನಗಾಗಿ' ಏನನ್ನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ 'ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ' ಈ ಪಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಏನು ಎಂಬ ಕಡೆಗೆ ಕತೆ ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕೊಡುವಿಕೆಯಿಂದ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ನಡೆಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯು ಮಗನನ್ನು ಸೊಸೆ ಕಸಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂಬ ಭಾವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ 'ಬಳ್ಳಿಯಿಂದ ಕಾಯಿ' ದೂರಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವುದೇ ತಾಯಿಯನ್ನು. ಇದನ್ನು ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಕತೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿಯ ಹೆಸರು 'ಲಲಿತಾ' ಎಂಬುದು ನಿರೂಪಕನ ಊಹೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಎಂದೋ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನುಡಿದ ಮಾತಿನ ಎಳೆಯೇ ಆಧಾರ. ಆಗ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ 'ತಾಯಿ ಲಲಿತಾ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಗತಿಯೇನು?, ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. (ಪು. 7)ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತನ್ನ ಒಬ್ಬಂಟಿತನದ ಗಾಢತೆಯನ್ನು ಸಾವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಅಲೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಇದ್ದದ್ದು 'ಇನ್ನೂ ದೋಷವನ್ನರಿಯದ ತಾಯಿ ಎದೆಯ ಬಳಿ ಮುಖವನ್ನಿಟ್ಟು ಸ್ತನ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅರಸುವ ಮಗುವಿನಂತೆ ಜೀವನದ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಇಲ್ಲಿ ಏನಿದೆಯೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನವಮಾಡುವ' (ಪು. 6) ಸ್ಥಿತಿ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವ ಬಯಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತನ್ನ ಶೋಧವನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಶೋಧ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿತನವೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಉಳಿದದ್ದು ನಾಟಕವೆಂಬ ಮೇಲುಸ್ತರದ 'ಅರಿವಿ'ನಲ್ಲಿ

ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅನಾಥತೆಯ ತಾಕಲಾಟದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟವೇ ಮುಂದುವರೆದು ಕೊನೆಗೂ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಸಿಲುಕುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಾಗ ಆತ ಪಡೆದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅವನ ಒಳಗೆ ಇನ್ನೂ ತಾಯಿಗಾಗಿ ತುಡಿತವಿದೆ. ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಮುದುಕಿ ಹಾಗೂ ಸಾಹುಕಾರನ ಮಗಳು ಇಬ್ಬರೂ ಅವನಿಗೆ 'ತಿನ್ನಲು' ಕೊಡುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ತೊರೆಯಪುರದಲ್ಲಿ ಸುಬೇದಾರರ ಮಗಳು 'ಲಲಿತ'ಳಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟಾಗ ಎಲ್ಲೋ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದವರು ಗಾಡಿಯ ಹಿಂದೆ ಓಡಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. 'ಅಯ್ಯೋ, ಈ ಸಂಸಾರದ ಬಂಧನ ನನಗೆ ಬೇಡವೆಂದು ಹೊರಟುಹೋಗಿದ್ದೆ. ನನ್ನಿಂದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಂದೇ ಬಿಟ್ಟೆ ಲಲಿತಮ್ಮನನ್ನು ನೋಡದ ಹಾಗೆ ಇರೋಕಾಗಲಿಲ್ಲ ಬಂದುಬಿಟ್ಟೆ." (ಪು. 78) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಲು ಬಂದ ಸಂಗತಿ ಬಗ್ಗೆ ನುಡಿಯುತ್ತಾ 'ಪ್ರಾಣ ಗಾಡಿ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿತು. ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋದದ್ದು ಬರೇ ಒಂದು ಹೆಣ ನೋಡಿ' (ಪು. 79) ಎಂದರು. ಈ ಸಾಯುವ ಬಯಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಶೋಧ ಕೊನೆಗೊಂಡು, ಕೊನೆಗೊಂದು ದಿವಸ 'ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಐವತ್ತು ಗಜ ದೂರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಕೈಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಾಗೆ' (ಪು–80) ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವಲ್ಲಿ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಜೀವನ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯು, ವಿರಕ್ತಿಯ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ 'ಹೇಳಿಕೆ'ಯಾದರೆ, ಆತನ ಜೀವನ ಏಕಾಂಗಿತನ ತಂದೊಡ್ಡುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ, ರಕ್ಷಿತ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರುವುದು ಕತೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಾಣು'ವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ತಾಯ ಮಡಿಲನ್ನು ಬಯಸುವವನಾಗಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೊನೆಗೂ ಆ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಸಂತ ಜೀವನವಲ್ಲ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಹಾಗೆ ತುದಿ ಕಂಡವನಂತೆ ತೋರಿದರೂ, ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಆತ ಅಶಾಂತ: ಅನಾಥ. ನಿರೂಪಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಈ ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆ ಹೊರಬರಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

4

ಕತೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಆಡಳಿತ ಕಾಲದಿಂದ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕತೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲ ಸೂಚಕ ವಿವರ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿದೆ. ಮುಮ್ಮಡಿಯವರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ದೊರಕುತ್ತಿತ್ತು. ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಅಸೂಯಾಪರರಿಂದಾಗಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. 'ಮಹಾರಾಜರು ಕಾಲಾಧೀನರಾದರು. ಹತ್ತಾರು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾಗಿದ್ದ ಮರ ಬಿದ್ದು ಹೋದರೆ ಅವು ಹತ್ತಾರು ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ.' (ಪು. 24) ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದವರು ಚದುರಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲೇ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮೈಸೂರು ಬಿಡುವುದು. ಮತ್ತೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬಂದ ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಬಂದ

ಯೋಚನೆ 'ಈ ಬಾಲ ಸೂರ್ಯನು ನೀಡುವ ಆನಂದವೂ ಈ ಬಾಲಸೂರ್ಯನ ಸದೃಶನಾದ ರಾಜನು ಕೊಡುವ ಆಶ್ರಯವೂ ಈ ಊರಿನ ಬಹು ಪಿಧವಾದ ಜೀವನವೂ ಈಗ ಬೇರೆಯ' ಜನಕ್ಕೆ. (ಪು. 58) ಮರಳಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ರಯ ಕೊಡಬಲ್ಲ ರಾಜನು ಆಳುತ್ತಿರುವ ಸೂಚನೆ ಕಥನದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಆವರ್ತವನ್ನು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯಾಗಬೇಕಾದವನು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಾದ. (ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಹಾಡುಪಿಕೆ, ವಾದನದ ಸೂಚನೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಆತ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಹಾಡಿದ, ಬಾಜಿಸಿದ ವಿವರಗಳಿರುವುದು ಕಟಕಿ ಇದ್ದೀತು) ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಿಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಗುರುಗಳು ಯಾರೂ ಇರುವಂತೆ ತೋರದು. ಅವನು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತದ್ದೂ 'ವಾರಸ್ತ್ರೀಯರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ', ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸೂಳೆಯರಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ತಾಯಿ 'ತಾನು ಹೆತ್ತ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಸೂಳೆಯಂತೆ ಸಭೆಯ ಮುಂದೆ ಕುಳಿತು ಹಾಡುವುದೇ' (ಪು. 20) ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ನಿರೂಪಕ ನಿರಾಕರಿಸಿದರೂ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಸಂಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಆ ವಾರಸ್ತ್ರೀಯರ ಮನೆಗಳಲ್ಲೇ ನಡೆದುದನ್ನು ಕಥಾನಕ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಮನೆ ನೀಲಾಸಾನಿಯದು. ಆಕೆ 'ಅವನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಾಗಿಯೂ ಅವನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದುದರಿಂದಲೂ ದೇವರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಳು' (ಪುಟ. 8) ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವೈದಿಕವೆನಿಸಿದ್ದ ಸಂಗೀತದ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದಿದ್ದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೂ ಬಿಡುವ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಹಠ ಅವನೊಳಗಿನ ಕೆಲವು ಅಜ್ಞಾತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುತ್ತದೆ. ಹಣದ ಅಡಚಣೆ ಬಂದಾಗ ಆತ 'ಸೂಳೆಯರಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರು ಹಣ ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅದು ನೀಚಾನ್ನ, ತಂದೆಯ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಕಲುಷಿತವಾದ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನು ತಂದು ಸೇರಿಸಲೇ ಎಂದು ಸಮ್ಮತಿಸಲಿಲ್ಲ.' (ಪು. 27) ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ದ್ವಂದ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಮೈಸೂರು ತೊರೆದು ಹೋಗುವಾಗ ಆತ ಹಣವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ನೀಲಾಸಾನಿಯಿಂದ. ಕಲಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆಕೆಗೆ ಈ ಹಣವನ್ನು ಹಿಂತಿರುಗಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ 'ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಬಂಧ ತನಗೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು' (ಪು. 37)ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು ಹೀಗೆ 'ಪರಿಶುದ್ಧ'ವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತನ್ನ ಕೊನೆಗಾಲದವರೆಗೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನು ಪ್ರತೀಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪತಿತನಾದರೂ (ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಲಿದು) ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಈ 'ಪರಿಶುದ್ಧ'ವಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ವಿವರಿಸಿದ ಅವನ ಜೀವನದ ತಾಕಲಾಟದೊಂದಿಗೆ ಇರಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಯುಕ್ತ. ಆಗ ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಆರೋಪ ಮಾತ್ರ ಆಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳದೇ ಬಿಟ್ಟ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು.

5

ಈ ಕಥಾನಕ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ನಿರೂಪಕನು ತನ್ನ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ತಾನು 'ಕಂಡ' ಆಯಾಮದ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಉದ್ವಿಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. (ಪು. 15–16) ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯೇ ತಟಕ್ಕನೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಂಗಸನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕವಿಗೆ ಕೆಲವು ಬುದ್ಧಿಮಾತುಗಳಿವೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಆ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಈ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯ ಮುಖ್ಯ ತಿರುಳು ಹೆಂಗಸಿನಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಾಣದ ವರ್ಣನೆ ಯುಕ್ತವಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ನಾಯಕನ ಮೂಲಪ್ರವೃತ್ತಿಯೊಡನೆ ನಿರೂಪಕನ ಈ ಭಾವ ಸಂವಾದಿಗುಣ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಶೈಲಿಯ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಯಕನ ಜೀವನದ ಎರಡು ಎಳೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಮೇಲಂತೂ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನ ಕೈ ಮೇಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಶೈಲಿಯ ಈ 'ಬಹಿರಂಗ ಸಮರ್ಥನೆ'ಯೇ ಓದುಗರನ್ನು ನಿರೂಪಕನತ್ತ ಗುಮಾನಿಯಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಹೊರಗೆ ಕಾಣದಂತಿರಿಸಿದ ನಾಯಕನ ಜೀವನದ ಎಳೆ ಈ ಶೈಲಿಯ 'ಅನಧಿಕೃತತೆ'ಯಿಂದಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಬರುವುದು.

ಈ ಕಥಾನಕವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ನಾನು ಕತೆಯ ಪಾಠ ಏನು ಹೇಳುವುದೆಂಬ ಕಡೆಗೆ ಗಮನವಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೂ ಕೃತಿ–ಓದುಗ ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ 'ಸಂರಚನೆ' ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದೇನೆ. ಕೃತಿಯ ಲೋಕಸಂವಾದೀ ವಿವರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಬಗೆಯ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿಲ್ಲ; ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು, ಕೇವಲ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ.

'ಸುಬ್ಬಣ್ಣ' ಕತೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ 'ವಯಸ್ಸಾ'ದಂತೆ ಕೇವಲ ಉತ್ಸುಕತೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬದಲಾದ ಓದುಗಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಯತ್ನ ಮಾತ್ರ.

ಕಾರಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ

ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಮೈಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇಂಥ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿದ್ದರೆ ಈ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ವಿಷಯವೊಂದು ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಂದಿನ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದುವು. ಕಾರಂತರನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ಬಂದಿರುವ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ದಾಖಲೆಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ **ಕಾರಂತ ಪ್ರಪಂಚ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಾಗಿ ಕಾರಂತ, ಕಾರಂತ ಮಂಥನ**ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯ ಕುರಿತ ಬರೆಹಗಳು ಕಾಣಸಿಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಥವಾ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೂ ಹೇಳಬಹುದೇನೋ? ಈವರೆಗೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಈಗ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ನಾವು ಮಂಡಿಸುತ್ತಲೂ ಇರಬಹುದು.

ಏನೀ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆ? ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆ ಕೇವಲ ಅವರ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ, ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಈಗ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಅವರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಈಗ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗೀದಾರರಾಗದೆ ಗ್ರಹಿಸುವ 'ಹೊರಗಿನ' ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಈಗ ಸಂದೇಹದಿಂದ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಒಳಗಿನ' ನೋಟವೇ ಅಧಿಕೃತ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವೂ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎನ್ನುವ ತಲೆಬರೆಹದಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ ಲೇಖಕರ ಬಹುಶ್ರುತತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯತ್ತ ತೋರುವ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ತಿಳಿವನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

ಕಾರಂತರಂತಹ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಕಾಲಾವಧಿಯೇ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತು ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೂಡ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ.

ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಅಷ್ಟು ಸರಿಯಾಗದು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪದಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಾದ ಮಾತಾಗದು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ನಾವು ಈಗ ಎತ್ತುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರನ್ನು ಕಾಡಿಸಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಉತ್ತರದೊಡನೆ ನಮಗೆ ಸಹಮತ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಅವರು ಹೊರಗಿದ್ದರು ಎಂದು ತಿಳಿದು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಸರಿಯಾಗಲಾರದು.

ಒಂದೆರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡೋಣ. ಕಾರಂತರ **ಚೋಮನ ದುಡಿ** ಬಹು ಚರ್ಚಿತವಾದ ಕಾದಂಬರಿ. ಭೂಮಿರಹಿತ ಹೊಲೆಯನೊಬ್ಬ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ತುಂಡು ಭೂಮಿಗಾಗಿ ಆಸೆಪಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಸೋಲುವ ಕಥಾನಕವಿದು. ಚೋಮನ ಸಂಸಾರದ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ಒಡಲಿನಿಂದ ಹೊರಹಾಕುತ್ತದೆ. ಈ 'ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕ' ಕಥನವನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಒಡಕುದನಿಗಳು ಕೇಳಿಬಂದವು. ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳು ಆ ವೇಳೆಗೆ ಕಳೆದಿದ್ದವು. ಮುಖ್ಯ ಆಕ್ಷೇಪವೇನು? ಕಾರಂತರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿರುವ, ಮಂಡಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮೊದಲ ಆಕ್ಷೇಪ. ಚೋಮನಿಗೆ ತುಂಡು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೊಡದೆ ಹೋಗುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಭೂಮಾಲೀಕನ ಬಗ್ಗೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎರಡನೆಯ ಆಕ್ಷೇಪ. ಮೊದಲ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದವರು ನೀಡುವ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವಾರಿವೆ. 1. ಜಾತಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಚೋಮನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ (ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಆಗಲು ಹೊರಟ ಚೋಮ ಭೂತಕ್ಕೆ ಹೆದರಿ ತನ್ನ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ) ಕಾರಂತರು ನಿಜವಾಗಿ ಚೋಮನಂತಹವನ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. 2. ಕಾರಂತರ ಚೋಮನ ಭೂಮಿಯ ಬಯಕೆ ಒಬ್ಬ ಭೂಮಿರಹಿತ ದುಡಿಮೆಗಾರನ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿಲ್ಲ: ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಚಿಂತನೆಗಳು. ಚೋಮನ ಆಂತರಿಕ ತುಮುಲಗಳಿಗೂ ಅವನು ದುಡಿಯನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಹೊರ ಹಾಕುವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದೇ ಈ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಕಾರಂತರ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಭೂಮಾಲೀಕರ ಕಡೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವವರು ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಹೀಗಿದೆ: ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ ತಾಯಿಯ ಮಾತಿನ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ಆ ಮಾಲೀಕ ಚೋಮನಿಗೆ ಭೂಮಿ ಕೊಡಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಅವನಿಗೆ ಚೋಮನ ಬಯಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿರೋಧವೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಕಾರಂತರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭೂಮಾಲೀಕರ ವರ್ಗಗುಣ ಆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಗಾಂಧಿ

ಯುಗಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಸುಧಾರಣಾವಾದದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಚೋಮನ 'ಅವಲಕ್ಷಣ'ಗಳನ್ನು ಆತ ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಚೋಮನಂತಹವರು ರಿಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಕಾರಂತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊರಹಾಕುತ್ತವೆ.

ಈ ವಾದಗಳ ಸರಿತಪ್ಪುಗಳ ಚರ್ಚೆ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ನನಗಿಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಯಾಕೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದವು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮೆಲುದನಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡನೆಯಾಗತೊಡಗಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಯ ವರ್ಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುವಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ವರ್ಗಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಮೈದಳೆದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಆಧಾರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಂತೆ ಕಾರಂತರ **ಚೋಮನ ದುಡಿ**ಯಲ್ಲೂ ಅವರ ವರ್ಗಸಂಬಂಧೀ ಚಿಂತನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಆಕಾರ ಪಡೆದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ವಾದದ ತಿರುಳಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಾತು ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಈಗ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಕೃತಿಗಳು ತಮಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ವಿಘಟಿತ ಲೋಕವನ್ನು, ತಮ್ಮ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಆ ಛಿದ್ರಲೋಕವನ್ನು ಓದುಗರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಿಲುವೂ ಕೂಡ ಮಂಡಿತವಾಗತೊಡಗಿದೆ.

ಕಾರಂತರಂತಹ ಬರೆಹಗಾರರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಅಥವಾ ಮಂಡಿಸಲು ಬಯಸಿದ್ದು ಸಂಘಟಿತ ಜಗತ್ತನ್ನು. ಆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಇರಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆ ಅವರದಾಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯ ಸಾರವನ್ನು, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳಿಸಿ ಆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಆಶಯ ಅವರದಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಕೇವಲ ಭಿನ್ನತೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಭಿನ್ನತೆಯು ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದಾಗಲೀ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವುದಾಗಲೀ ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಶತ್ರುತ್ವದ ನೆಲೆಗಳು ಯಾವಾಗಲಾದರೂ ಮೈಮುರಿದೆದ್ದು ಗುಣಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದೆಂದು ಕಾರಂತರು ಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಅಂತರ್ಗತ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕೊಂಚ ಗಮನಿಸೋಣ. ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ 'ಮನುಷ್ಯ' ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾನವತಾವಾದದ

ನೆಲೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಹರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಚಹರೆಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದುದು ಎಂದು ಕಾರಂತರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಥವಾ ಅನನ್ಯವಾದ ನೆಲೆ ಎಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಸಾರರೂಪಿಯಾದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿದ್ದು ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಅವರು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಾರಂತರ ಮತ್ತು ಅವರ ತಲೆಮಾರಿನ ಹಲವು ಬರೆಹಗಾರರ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಕರಾರುಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಒಪ್ಪಿಗೆಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಸಹಜವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಆ ಬಗೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಹೀಗೆ ಮಾನವತಾವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲವು ಮುಖ್ಯ ಬರೆಹಗಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಾರಂತರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾರಂತರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಆಕಾರ ತಳೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಬಹುದು.

ಮಿತ್ರರೊಬ್ಬರು ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ಮುಂದಿಟ್ಟರು. ಕಾರಂತರನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಬರೆಹಗಾರರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುವ ಭೂತಗಳ ಲೋಕವೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ ಏಕೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕೊಂಡಿಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಜನರ ಮುಖ್ಯ ಭಾಷೆಯಾದ ತುಳುವನ್ನು ಮನೆಮಾತನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಜನರ ಜಗತ್ತು ಇಲ್ಲವಲ್ಲ ಏಕೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಸಾಧುವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಸಮಗ್ರ ವಲಯಗಳನ್ನು, ಅದರ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೇ ತಪ್ಪು ಎಂಬುದೇ ಈ ಉತ್ತರ. ಇದು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೇ ನೀಡಿದ ಉತ್ತರವಾಗಿದೆ. ಗೈರುಹಾಜರಾದ ಲೋಕದ ಬಗ್ಗೆ ಎತ್ತಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಕಾರಂತರು ಈ ಲೋಕವನ್ನು ಮಂಡಿಸದೇ ಇರುವುದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಲೋಕ ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದ ಏಕೆ ಗೈರುಹಾಜರಾಗುತ್ತದೆ?

ವಿಮರ್ಶಕ ಮಿತ್ರರು ಒಂದು ಸರಳವಾದ ವಾದವನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ವಾದಕ್ಕೆ ತಿರುಗೇಟಾಗಿ ನನ್ನ ಮುಂದೆ ಇರಿಸಬಹುದು. ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಏನಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು

ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೇ ಹೊರತು ಏನು ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅಲ್ಲ. ಸರಿಯೇ. ಆದರೆ ಮಂಡಿಸಲಾಗದ ಜಗತ್ತು ಅಥವಾ ಅದರ ವಿವರಗಳು ಕೃತಿಕಾರರ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂತಹ ವಾದಗಳು ತಮಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ಆಯ್ಕೆ ನಿರಾಕರಣೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರ ರಾಜಕೀಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಖಳರು, ಕುಖ್ಯಾತರು ಸಮಾಜದ ಯಾವ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದವರು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಸ್ವರೂಪ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರಂತಹ ಬರೆಹಗಾರರ ಎದುರು ಇದ್ದುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಿನ್ನತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ; ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅವರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲು, ಅದನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಲು ಬೇಕಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿರುವ ಅಥವಾ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ಅವರು ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಶ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮಗೆ ಅತಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಓರಿಯಂಟಲಿಸ್ಟರು ಮತ್ತು ವಿದೇಶೀ ಪ್ರವಾಸಿಗರು ತಳೆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ಸರಿ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಹಲವು ಮಹಾನ್ ಲೇಖಕರು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದೊಳಗೇ ಇದ್ದ ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಬಗೆ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದವರಿಗಿಂತ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವೀಗ ಮನಗಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಯಾವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ನೆರವು ದೊರಕುತ್ತದೆ.

ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು: ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತ ಬಂದವರಿಗೆ, 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು' ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಮೊದಲ ಓದಿನಲ್ಲೇ 'ಇದೇನು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆಯಲ್ಲಾ' ಎನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ, ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಆವರಿಸಿದ ನಿಸರ್ಗ, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಾಜ, ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಮನುಷ್ಯರು ಈ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು' ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಅವರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆನಪುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಯೂ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕಾರಣಗಳು ಅವರ ಜೀವನಕ್ರಮದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಬೇರುಗಳು ಇಂದು ಎಲೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಯೇ 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು' ಕೃತಿಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಜತೆಗೆ ಮೂಕಜ್ಜಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಜೀವನದ ಜತೆಗೆ ಮಾಗುತ್ತಾ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಸಮನಾಗಿ ಸಹಿಸುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ಜನ ಮುದುಕಿಯರು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವ ತಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಜೀವನಾಸಕ್ತಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅವರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮೂಕಜ್ಜಿಯು ಹೊಸ ಬಗೆಯವಳು. ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಐಂದ್ರಿಯಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಲೇ, ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಹೊಸದೊಂದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಕೆ ಕಾಣಬಲ್ಲಳು. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣ ಜಗತ್ತಿನ ಕಸಾಂಡ್ರಳಂತೆ. ಆಕೆ ಈಗ ಆಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಆದದ್ದನ್ನೂ, ಮುಂದೆ ಆಗುವುದನ್ನೂ ನೋಡಬಲ್ಲವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಓದುಗರಿಗೆ ಮೂಕಜ್ಜಿಯಂಥವರು ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆಂದೋ ಸುಳ್ಳು ಎಂದೋ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ವಿಧವೆಯಾದ ಮೂಕಜ್ಜಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅನ್ವೇಷಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮೂರ್ತರೂಪಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ; ಒಂಟಿಯಾದಳು, ಜನರಿಂದ ಮರುಳು ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಳು. ಮಾತಾಡದೆ ಮೂಕಿಯಾದಳು. ತನಗಿಂತ ಕಿರಿಯರು

ಕಣ್ಣೆದುರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಯುವುದನ್ನು ಕಂಡಳು. ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಬದುಕಿನ ಇಬ್ಬಂದಿತನವನ್ನು ಕಂಡಳು. ಏಕೆ ಹೀಗೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವಳಿಗೆ ಸಹಜ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಅವಳ ಕನಸುಗಳು ಕಾಣ್ಕೆಗಳು ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು. ಎಂದೋ ಎಲ್ಲೋ ಆಗಿಹೋದ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಇಂದಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಅರಿಯಲು, ಅರ್ಥೈಸಲು ಆಕೆ ಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಮೂಕಜ್ಜಿ ಕಾಣುವ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಕನೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೂ ಆದ ಆಕೆಯ ಮೊಮ್ಮಗ ಸುಬ್ರಾಯ ಆಸಕ್ತ. ಅಜ್ಜಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಕೊಂಚ ತಲೆ ಸಮವಿಲ್ಲದವಳೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾಗ, ಆಕೆಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸುಬ್ರಾಯ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮನೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆದು ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ತಂದು ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕೈಲಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಕೀಲಿಕೈಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಜನಾಂಗದ ನೆನಪಿನಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋದ ಪುರಾತನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಕೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ತಡವುತ್ತಾ, ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆ ನೆನಪುಗಳ ಜತೆಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಸುಬ್ರಾಯನಿಗೆ ಕುತೂಹಲವೇ ಸ್ಥಾಯಿ. ಯಾರಿಗೂ ಸಿಗದ ಸೌಲಭ್ಯವಾದ ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಮೂಲಕ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಆಚೆಗೆ ಸಂಚರಿಸುವ ಹಂಬಲ, ಚಪಲ ಆತನಿಗೆ. ಆದರೆ ಮೂಕಜ್ಜಿಗೆ ಹಾಗಲ್ಲ. ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾ ಆಕೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ ಬದುಕನ್ನೂ ಅರಿಯಲು ಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಚ್ಯಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುರುಹುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಸಕ್ತಿಯು ಕೇವಲ ಕುತೂಹಲವಾಗದೆ ಇಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಪರಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ತೋರಿಸುವ ಈ ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು.

ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳಾದರೂ ಎಂಥವು. ಒಂದು, ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಎರಡು, ದೈವತಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಹೀಗೆ ಅವಳ ಕನಸುಗಳ ತಿರುಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಹಜವಾಗಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧವು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಅಸಹಜತೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದನ್ನೂ, ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಮಾತೃದೈವತದ ಆದಿಮ ಕಲ್ಪನೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದು ಭ್ರಮಾಜನಕವಾದ ಪುರಾಣ ಜಗತ್ತಿಗೆ ದಾಟುವುದನ್ನು ಆಕೆಯ ಕನಸುಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮಾತೃಕೇಂದ್ರಿತ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಪಿತೃಕೇಂದ್ರಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಕನಸುಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಏನೀ ಕನಸುಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ? ಸಹಜ ಲೈಂಗಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಎರವಾದ ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ತಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊರ ತೋರ್ಕೆಗಳಿವು ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡನನ್ನು ಓದಿ ಆತನೇ ಕೊನೆಯ ಮಾತೆಂದು ತಿಳಿದವರು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಕನಸುಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ನಾವು ಕಾದಂಬರಿಯ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಾಣಿಗ ರಾಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ನಾಗಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಜೀವನದ ಉಪಕಥೆಯೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ನಾಗಿಯನ್ನು ಮರುಳುಮಾಡಿ ಕುಟುಂಬ ಭ್ರಷ್ಟಳನ್ನಾಗಿಸಿ ಒಯ್ದು ಶೇಷಪ್ಪನೆಂಬಾತ, ಆಕೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾಲದ ನಂತರ ಎರಡು ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ಬೀದಿಪಾಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಮಾನವೀಯವೆನ್ನಿಸುವ ಈ ಘಟನೆಯಿಂದ ಎದೆಗುಂದದೆ ನಾಗಿ ತನ್ನೆರಡು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ದೊಡ್ಡವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ನಾಗಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಹಜ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನ ಅರಳದಂತೆ ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಕೇವಲ ಇಂದಿನ ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರದೆ ಇಡೀ ಜನಾಂಗದ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಮೂಕಜ್ಜಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಅಪರಿಹಾರ್ಯವೆನಿಸಿದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಒಡಕನ್ನು ಮುಚ್ಚಲು ತನ್ನ ಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಜತೆ ಚಕ್ಕಂದವಾಡುತ್ತಾ ವಿವಾಹ ಜೀವನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತಾ ನಡೆದಿದ್ದ ಜನಾರ್ಧನನ ಬದುಕಿನ ಪರಿಯನ್ನು ಅರಿತ ಆಕೆ ಅವನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ದಾರಿಗೆಳೆಯಲು ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ, ಅಥವಾ ಆ ಬಗೆಯ ಸೋಗನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ವೈರಾಗ್ಯವನ್ನು ಮುಂದೆಮಾಡಿ ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಅನಂತರಾಯನ ಒಳಗನ್ನು ಕಂಡ ಆಕೆ ಆತನಿಗೂ ರಾಮದಾಸನಿಗೂ ಇರುವ ವಿಕೃತ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಮೂಕಜ್ಜಿಗೆ ಆಕೆ ಕಾಣುವ ಕನಸುಗಳು ಭೂತದ ಕಾಡುವಿಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವರ್ತಮಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೂ ಹೌದು. ಮೂಕಜ್ಜಿ ತನ್ನ ಪರಿಸರ ಜೀವನದ ಅರೆಕೊರೆಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲಳು. ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಾಗ ತಿದ್ದಲೂ ಬಲ್ಲಳು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ತಾನೂ ಪಕ್ವವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ತನಗಿಂತ ಕೊಂಚ ಹಿರಿಯಳಾದ ತಿಪ್ಪಜ್ಜಿಯ ಸಾವಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಾವಿನ ಸನಿಹಕ್ಕೆ ಧೃತಿಗೆಡದೆ 'ಅಮ್ಮ ಕರೆದಾಗ ಹೋಗಲು ಅಳುವುದೇಕೆ?' ಎಂದು ಕೇಳುವ ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಮಾತುಗಳು ಕಲಿತದ್ದಲ್ಲ. ಅವಳ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಬಂದದ್ದು.

ದೈವತಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕಾರಣಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೂ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಮರ್ಥಳಾಗುವ ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಮನಸ್ಸು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಆದಿಮಾತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ. ದೈವತವೆಂದರೆ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು, ತಾಯಿಯನ್ನು ಮಗು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಸಮಯ, ಸಮಿತಿ, ಆಚಾರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗ, ಅದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ದೈವತಗಳೂ ಬೇರೊಂದು ರೂಪತಾಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ ಆಂಶಿಕವಾಗುವುದನ್ನು, ಆ ಮೂಲಕ ಇಬ್ಬಂದಿತನ ಬೆಳೆಯುವುದನ್ನು ಮೂಕಜ್ಜಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಹೀಗೆ ಜೀವನವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕೇವಲ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗದೇ, ತೊಡಗುಪಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಬೆಳೆಯಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ, ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮೆದುಳಿನ ಜೀವಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಿಯಾಗುವ ಬದಲು ಜೀವನಾನ್ವೇಷಣೆಗೆ, ಜೀವನಾಸಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಚೋಮನ ದುಡಿ

1. ನಾನು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಎರಡು ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

a) ಚೋಮನ ದುಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವುದು.

b) ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಂಶಗಳು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯೊಳಗೆ ಏನಾದರೂ ಇವೆಯೇ ಎಂದು ಹುಡುಕುವುದು.

2. ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನನ್ನ ವಿವರಣೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಹಲವಾರು ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಅದರಿಂದ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನ ಆಧರಿಸಿ ಒಂದು ಕೃತಿ ರಚಿತವಾದರೆ ಅದನ್ನು 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಆ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ನಮಗೆ ಈ ಗುಂಪಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆಯೆಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆ ಇದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೂ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಗೊತ್ತು ಹಚ್ಚುವುದು. ನಿಜವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮಾನದಂಡದ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವುದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಈ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ.

3. ಚೋಮನ ದುಡಿಯ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಜನರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಹಜ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

4. ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ನನ್ನ ಮೊದಲ ವಿವರಣೆಯ ಮುಂದಿನ ಹಂತಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯಿಸುವಾಗ. ಕಾರಂತರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಸ್ತು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೇನಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮುಸುಕಿನಲ್ಲಿ

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಆಗ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗದೆ ಅಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಪಾತಳಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಹೊಲೆಯನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ತಾನೇ ಸ್ವಂತ ಸಾಗುವಳಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಚೋಮನೆಂಬಾತ ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಬೆಳೆ ತೆಗೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅದರ ವಿಫಲತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕೇಂದ್ರ ಘಟನೆಯ ಸುತ್ತ ಬರುವ ಹಲವು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಆಚೆಗೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ. ಹೆಂಡ ಸಾಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವು. ಹಾಗೆ, ದುಡಿ, ಸಾವು, ರೋಗ ಇವು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದವುಗಳು. ಎಂದರೆ ಚೋಮನ ಬದುಕಿನ ದುರಂತ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರಂತವೂ ಹೌದು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವೂ ಹೌದು. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವೆಂಬ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಬಿದ್ದಿದೆ. ದುಡಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೇ ಸಾಕು ನನ್ನ ಮಾತಿಗೆ. ನಿರಾಸೆಯ ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ಹೊರಚೆಲ್ಲಲು, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವುದಾದರೆ ಉತ್ಪತನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ದುಡಿಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಚೋಮನ ನೋವನ್ನು-ಗಮನಿಸಿ ಚೋಮ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅವನ ನೋವನ್ನು ವೈಭವಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಅವನ ಸಾವಿನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡಿ. ಚೋಮನಂತಹ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳತ್ತ ನಿಮ್ಮ ಗಮನ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚೋಮನ ನೋವನ್ನು ಇಷ್ಟು 'ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ'- ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಾನು ಹೊಣೆಯಲ್ಲ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಾರಂತರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಹಲಸಿನ ಹಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಮೇಣ, ಅದನ್ನು ನುಂಗುವ ಹಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ನುಂಗುವ ಕಪ್ಪೆ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸರಪಳಿ ಶಿಲ್ಪವಿದೆ. ತುಂಬಾ ಜನ ಮೇಣದ ಮೀಸೆಯನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿರುವ ಶಿಲ್ಪಿಯನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜನರ ತಪ್ಪಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಚೋಮನ ದುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಉದ್ದೇಶವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವೈಭವಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆರಿಸುವುದು ಸಹಜವಾದರೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಒಳಗೆ ಬರುವ ಎಲ್ಲರೂ ಎದುರಿಸಬಹುದಂತವುಗಳಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚೋಮ ಹೀಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಚೋಮನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವನನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನನ್ನ ವಾದಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಪುರಾವೆಗಳ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಒಂದು ಚನಿಯನ ಸಾವು. ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳ್ಳಿಯ ಜಾರಿದ ಬದುಕು. ಚನಿಯನ ಸಾವು

ಒಂದು ಬಾಹ್ಯಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೂ ಚೋಮನ ಬದುಕಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯಾದರೂ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಚೋಮನಂತಹ ಎಲ್ಲರೂ ಸಾವನ್ನು ಎದುರಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಅವರ ಶೋಷಿತ ಬದುಕು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸೌಲಭ್ಯ. ಎರಡನೆಯದು ಬೆಳ್ಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಬೆಳ್ಳಿಯನ್ನು ಮನ್ವೇಲ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಿದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಡನೆ ಕೊಂಡಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೆಳ್ಳಿ ಸಾಲ ತೀರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಳೋ ದೇಹದ ಬಯಕೆಗಾಗಿ ಒಪ್ಪಿದಳೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಖಚಿತವಾದ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಇರುವ ಗೊಂದಲ ತಾನೆ? ಅದಿರಲಿ, ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಚೋಮ ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ. ತನ್ನ ಕೊನೆಯ ಆಶಾತಂತು ಕಿತ್ತುಹೋದವನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಚೋಮ. ತನ್ನ ಮಗಳು ಶೀಲಗೆಟ್ಟವಳೆಂಬ ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚನಿಯನ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದ್ದರೆ ಬೆಳ್ಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ತಲುಪುವುದು ಒಂದೇ ಘಟ್ಟವನ್ನು. ಅದು ಚೋಮನನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಘಟ್ಟ.

ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆ ನನ್ನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಚೋಮನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಂತದಿಂದ ಮೇಲೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿಲ್ಲ. ನೋಡಿರುವ-ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಚೋಮನಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಪಾದನೆ ಮಾಡಲಿದ್ದೇನೆ. ಅದು ತನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಇದೊಂದು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಧೋರಣೆಯ-ಪ್ರಗತಿ ವಿರೋಧಿ ಧೋರಣೆಯ ಕಾದಂಬರಿ ಆಗಿರಬಹುದೇ ಎನ್ನುವ ಸಂದೇಹಗಳು ನನಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಎರಡು ಘಟನೆಗಳಿಂದ ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ. ಚೋಮ ಒಂದು ಜತೆ ಎತ್ತುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ತಾನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿರುವ ಬೇಸಾಯಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿಲುವು ಏನೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಚೋಮನ ಸಾಲವನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಅವನ ಮಕ್ಕಳು ದುಡಿಯಲು ಕಾಫಿತೋಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾದಾಗ ಒಂದು ಪ್ರತೀಭವೆಯನ್ನು ಮೀರಲು ತಾನೆ ಅದು ಎತ್ತುಗಳ ಮಾರಾಟ. ಚೋಮನ ಆಸೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಈ ಘಟನೆ ಬಂದಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆ ಎತ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾರಿದ್ದರೆ ಅವನ ಸಂಸಾರ ಈ ಬಗೆ ಒಡೆತ, ನೋವು, ದುರಂತಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಣಯ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಆಸೆ ಪಟ್ಟಿದ್ದೇ ಚೋಮನ ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು

ತಲುಪಬಹುದಲ್ಲವೇ? –ಆಸೆಯಿಂದ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ–ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದರಿಂದ ಈ ದುರಂತವೆಂಬ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ದೋರಣೆಯೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ- ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆ ಚೋಮನ ಮನೆಗೆ ನೆಂಟರು ಬರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಇಡೀ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಚೋಮ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗಾಗಿದ್ದ ದುಃಖ ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬ ವಿವರಣೆ ಆ ಕಡೆಗೆ ಇರಲಿ. ನಾನು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿಲುವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ದುರಂತಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದರೂ ಆಸೆಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಚೋಮ ಆ ಬಗೆಯ ಆಸೆಯು ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಲು ತಕ್ಕ ಅರ್ಹತೆಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಏನು ಹೇಳಬಹುದು? ಹೊಲೆಯ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕು. ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೇಟೆ, ಮಾಂಸ, ಹೆಂಡ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅವನನ್ನು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ಅನರ್ಹನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ ಎಂದು ಕಾದಂಬರಿ–ತನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆ ಸರಿಯೇ ತಪ್ಪೇ ಎನ್ನುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವಿದೆಯೆಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಹೀಗಾಗಲು ಎಂದಿರೆ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗಲು ಏನು ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದೆಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1. ಚೋಮನಲ್ಲೇ ಇರುವ ಕೊರತೆಗಳು : ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ. ಚೋಮ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವಾತ, ತಾನು ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗೆ ಹಕ್ಕಿದೆ. ಆ ಹಕ್ಕನ್ನು ಅವನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೇವಲ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಶೋಷಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೊಂಚವೂ ವಿಚಲಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಚೋಮ ಆಸೆ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನದಲ್ಲದ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಭಯವಿದೆ ಅವನಿಗೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತನ ಸೋಲು ಸಹಜ. ಕೇವಲ ಸುಧಾರಣೆ ಬಯಸಿದ್ದಕ್ಕೇ ಹೀಗಾಯಿತು ಇನ್ನು ಹಕ್ಕು ಸ್ಥಾಪಿಸಹೋಗಿದ್ದರೆ ಏನಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಎನ್ನಬಹುದು. ಏನಾದರೂ ಆಗಿ ಹೋಗಲಿ. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಚೋಮ ನಿಜವಾದ ಶ್ರಮಜೀವಿ ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ, ಈಗಿನಂತೆ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

2. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಕೊರತೆ : ಬೂರ್ಜ್ವಾಸಿಯ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಶ್ರಮಜೀವಿ ವರ್ಗಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇಂತಹ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಚೋಮ ತನ್ನ ಹೆಸರು, ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ

ಶ್ರಮಜೀವಿವರ್ಗದವನಾದರೂ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ವರ್ತನೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೇರಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಕಾರಂತರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ವಿಚಾರ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಬರೆಹಗಾರ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತನ್ನದಲ್ಲದ ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಆ ವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ (1) ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನೋಡಿ ಗೊಂದಲ ತರುತ್ತಾರೆ. (2) ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ವಿಚಾರ, 'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳುವುದರ ಆಚೆಗೆ ಓದುಗ ಏನಾದರೂ ಹೋದರೆ ಅವನು ಚೋಮನಿಗಾಗಿ 'ಅಯ್ಯೋ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಲೇಖಕರು ಯಾವಾಗ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ 'ಅಯ್ಯೋ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಓದುಗರೂ 'ಅಯ್ಯೋ' ಎನ್ನಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ದೂರದೂರ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದು ಬಿದ್ದಂತೆ. ಸೂಳೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು, ಭಿಕ್ಷುಕ ಬಾಲಕನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೆಲ್ಲ ಒಂದೋ ಅವರಿಗಾಗಿ ಮರುಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಒಳ್ಳೆಯ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ತಮ್ಮದು ಸಾಧನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಾಚಾಮಗೋಚರವಾಗಿ ತೆಗಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಅಡಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರದೂ ಸಾಧನೆ ಸೊನ್ನೆ.

ಅನುಬಂಧ

1. ದುಡಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕು ಇರಬಹುದು ಎನ್ನಿಸಿತು. ಸ್ವತಃ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಹಾಗೂ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೇನೋ ಅನ್ನಿಸಿತು-ಎಂದರೆ ಅತೃಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಉತ್ಪತನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಕಲೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದೇ. ಆದರೆ ನಾನು ಈ ಮೊದಲೇ ಸಾಧಿಸಿರುವಂತೆ ಚೋಮ ತನ್ನ ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಅಲ್ಲ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಸಿಯ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದ ಶ್ರಮಜೀವಿ ಚೋಮ. ಆದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ ಬುಡವಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾನೇ ತಳ್ಳಿಹಾಕಿದ್ದೇನೆ.

2. ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು-ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ಸರಿಯಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸದೆ-ಚೋಮನನ್ನು ಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿರುವುದು ಆತ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದಿರುವ ಧರ್ಮವೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವನಿಗೇ

ಎರಡು ಸರ್ತಿ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಗುರುವನಿಗೆ ಗೇಣಿಗೆ ನೆಲ ದೊರಕಿದಾಗ, ಇನ್ನೊಂದು ಸರ್ತಿ ಅವನ ಮಗ ನೀಲ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ. ಈ ಮಾತು ನಿಜವಿರಬಹುದು. ಚೋಮ ಧರ್ಮ, ವಿಧಿ, ಆಚಾರಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದಷ್ಟು ಅವನ ನಂತರದ ತಲೆಮಾರು ಕಟ್ಟು ಬೀಳುತ್ತಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಗುರುವ ಸಮರ್ಥನೆ ನೀಡಿದರೆ, ಬೆಳ್ಳಿ ಅವನ ತಲೆಮಾರಿನವಳು-ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸ್ವಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗಂಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡೆ-ಗುರುವ ಕೂಡ ಹೆಣ್ಣಿಗಾಗಿ-ಧರ್ಮವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿಲುವು ಕೂಡ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕಥಾಲೋಕದೊಳಗಿನ ಕಿರುದಾರಿಗಳು

ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರರು ಜೀವನವನ್ನು ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಪರಿಶೀಲನೆ ನಡೆಸುವ ನಮಗೆ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಅವರ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಕೂಡ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪೂರಕ ಅಂಶಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

1940ರಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದ ಮಾತಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಮೊದಲು ಮಾಡುವೆ: "ಜಗದ ವಿಜ್ಞಾನವು ಅವರಿಗೆ (ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ) ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುವುದಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವರು ರುದ್ರನನ್ನೇ ಶಿವನನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರತಿಭಾಚಕ್ಷುಗಳನ್ನುಳ್ಳವರು. ಫಾಲನೇತ್ರವು ಹಣೆಯ ನಾಮದಂತೆಯೂ, ಭುಜಗಾವಳಿಯು ಭೂಷಣಾವಳಿಯಂತೆಯೂ, ವ್ಯಾಘ್ರಾಂಬರವು ದಿಗಂಬರತ್ವದ ಮುಸುಕಾಗಿಯೂ, ಭಸಿತವು ದೇಹಪ್ರಭೆಯಾಗಿಯೂ, ವಿಷವು ಕಂಠಾಭರಣವಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುವ ಇಂದ್ರಜಾಲವು ಕಲಾವತಿಯಾದ ಅವರ ವಾಣಿಯಲ್ಲಿದೆ.... (ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. 1940, ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಒಲವು; ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು 9ರ ಅನುಬಂಧವಾಗಿ ಮುದ್ರಿತ) ಜೀವನದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕತೆಗಾರರು ಅನುಸರಿಸುವ ತಂತ್ರ ಯಾವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬೇರೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುವಂತಿವೆ. ಅವರ ಮಾತಿನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗ: "ಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ ನೋವಿನ ಗೂಢತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಓದುಗ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೋವಿನ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸದೆ, ನೋವನ್ನು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು" (ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮತ್ತು ಇತರ ಲೇಖನಗಳು. 1970. ಪುಟ 94) ಇಲ್ಲಿನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸದೆಯೂ, ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೂ ನೋಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಕತೆಗಾರರು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೋವು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ, 'ಕೆಡುಕ'ನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಅವರು ಕೆಡುಕನ್ನು ಒಂದು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ, ಭಾವಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವನದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಕೆಡುಕಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದೂ ಕೂಡ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯ ಹಲವು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅಂತಹ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯು ಗಾಢಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಕತೆಗಾರರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದೆ. ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳೆರಡೂ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ, ಭಾವಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳೆಂದೂ, ಅವರೆಡರ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಅನಂತರ ಮೂಡುವ ಸಂಯೋಜಿತ ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಜೀವನದ ಪ್ರಗತಿ ಎಂದು ಕತೆಗಾರರು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದಲೂ ಅವರು ಕೆಡುಕನ್ನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ 'ಬಂದು ಹೋಗುವ ಅವಸ್ಥೆ' ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ, ಧಾರಣಾ ಶಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಬದಲು ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಗುರುತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಜೀವನವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿತ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರಿತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಕತೆಗಾರರಿಗೆ ದೊರಕಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಮರೆಯಬಾರದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಇದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ಕೆಡುಕಿನ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆಯುವ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆಂದಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕು ಹೀಗೆ ಮೈ ತಳೆದು ಸಮತೋಲನವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೇ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ತಪ್ಪಿದ ಸಮತೋಲನವು ಮರಳಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕತೆಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ತಪ್ಪಿದ ಸಮತೋಲನ ಮತ್ತೆ ಕಂಡುಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ೧) ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ಒಂದರ ಸಾವು; ಬಲಿ. ೨) ಇಲ್ಲವೇ ಸಮತೋಲನ ತಪ್ಪಲು ಯಾರಾದರೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಿ, ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನತನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ತೇದುಕೊಳ್ಳುವುದು. 'ನಿಜಗಲ್ಲಿನ ರಾಣಿ,' 'ಪೆನುಗೊಂಡೆಯ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ' 'ಚಿಕ್ಕವ್ವ', 'ಚೆನ್ನವ್ವ', 'ಪಂಡಿತನ ಮರಣಶಾಸನ' ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳು ಮೊದಲನೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಗೆ 'ವೆಂಕಟಿಗನ ಹೆಂಡತಿ', 'ಮೊಸರಿನ ಮಂಗಮ್ಮ', 'ಕಾಮನಹಬ್ಬದ ಒಂದು ಕತೆ' ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳು ನಿದರ್ಶನವಾಗಬಲ್ಲವು. ಕತೆಗಾರರು ಕೆಡುಕನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಅದು

ಒಳಿತನ್ನು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ತುಳಿದು ನಿಲ್ಲುವ ಅವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಬಗೆಯದಿದ್ದರೂ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ರೂಪುತಳೆಯುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವನದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಅವರ ಸಂಗೋಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಬಲ್ಲವು ಎಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದು ಇದರಿಂದ ಖಚಿತವಾಗುವುದು.

ಜೀವನದ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಇದ್ದ ಕಾರಣವೊಂದನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಲಾದ ಕತೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅಂತಹ ಇನ್ನಿತರ ಹಲವು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನ ತಪ್ಪುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ದಾಂಪತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಆಚೀಚೆ ಸರಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಕೆಡುಕು ಮೈತಳೆಯುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿರದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾದ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು ಅಥವಾ ಆ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಡುಕನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕತೆಗಾರರ ಆಶಯವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಇಂತಹ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಮೂಲಕ ಅದರ ರೂಪಾಂತರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕತೆಗಾರರ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಗಾರರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಓದುಗರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಕತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಅನುಸರಿಸದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅಪವಾದಗಳು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. 'ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವ ನಾರಿ.' 'ಚಿಕ್ಕವ್ವ' 'ಇಂದಿರೆಯೋ ಅಲ್ಲವೋ' ಇವೇ ಕತೆಗಳು ಅಪವಾದಗಳಾಗಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಉಳಿದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆಗಾರರು ಆ ಕಥನವನ್ನು ಕಂಡವರು ಇಲ್ಲವೇ ಕೇಳಿದವರಾಗಿರುವುಂಟು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥೆ ನಡೆವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಈಗ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಹೇಗೇ ಇರಲಿ. ನಿರೂಪಕನ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ 'ಪುರುಷ'ನದು. ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾನು ಗಂಡಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ. 'ಪುರುಷ' ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಜಗತ್ತು ಮೂರು ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ನಮಗಾಗುವ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಗುಣವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅನುಭವವನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗದೇ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವವನೇ ಪುರುಷ. ಲೋಕದ ಅನುಭವಗಳು ಗುಣಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಮೋಹಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸತ್ತ್ವ, ರಜೋ ಮತ್ತು ತಮೋಗುಣಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನೆಂಬ

ಅಲಂಕಾರಿಕನ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವಾಗಲೂ ನೋಟಕನಲ್ಲಿ (ಓದುಗನಲ್ಲಿ) ಸುಖವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಕಲೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ನೆರವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಗಳೂ ಕೂಡ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವಂತಹವು. ಮಾಸ್ತಿಯವರು, ಜೀವನಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಕೂಡ ಇದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವವರು. ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಓದುಗ ಕೃತಿಯ ಲೋಕವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೋ ಹಾಗೇ ಕತೆಗಾರರೂ ಹೊರಲೋಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪುರುಷನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ನಿರೂಪಕ ತಾನು ಭಾಗಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಭಾಗಿಯಾದರೂ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯನಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯಾವರ್ತದಿಂದಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಸತ್ತ್ವಗುಣ ಮಾತ್ರ ಜಾಗ್ರತಿ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೂ ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ದುಃಖ ಮತ್ತು ಕೇವಲ ದುಃಖವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಜೀವನ ವಿವರಗಳಿದ್ದೂ ಅವು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೇವಲ ಸುಖವನ್ನೇ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿವರದಿಂದಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಾಸ್ತವದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಆಕಾರವನ್ನು, ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಕತೆಗಾರರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ; ಅದು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಕವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯೊಂದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿರುವ ಹೆಣ್ಣುಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಅಗಾಧವಾದುದು. ಅಷ್ಟೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಗಂಡುಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಇರುವ ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೂ, ಈ ವೈವಿಧ್ಯ ಹೊರಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಕಾರಣಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲ ಆಕರ ಎಂಬಂತೆ ಹೆಣ್ಣು ಕಂಡುಬರುತ್ತಾಳೆ. ರಂಗಪ್ಪನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅಂಶ ಕಂಡುಬರುವುದು ಮೊದಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರ ಹಂತ 'ಶೇಷಮ್ಮ'ದಲ್ಲಿದೆ. ನಿಜಗಲ್ಲಿನರಾಣಿ, ಪೆನುಗೊಂಡೆಯ ಪಟ್ಟದ ಅರಸಿ, ಕಾಮನ ಹಬ್ಬದ ಕತೆಯ ಸಾವಿತ್ರಮ್ಮ, ಚಂದ್ರವದನ, ಒಂದು ಹಳೆಯ ಕಥೆಯ ಹೆಂಗಸು ಹೀಗೆ ಹಲವು ಹತ್ತು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನಾವು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೇಲೂರಿನ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯ ಹೆಂಡತಿ (ಹೀಗೆ ಭ್ರಮೆಯ ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿದ ಗಂಡಸು ಪಾತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ) 'ರಂಗಸ್ವಾಮಿಯ ಅವಿವೇಕ'ದ ಇಂದಿರಾದೇವಿ, ಜೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪನಿಗೆ ಕೋಳಿಕೊಟ್ಟ ಸೊಸೆ, ಮೊಸರಿನ ಮಂಗಮ್ಮ, ಅವಳ ಸೊಸೆ, ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾದ ದೊಂಬರ ಹುಡುಗಿ, ಗಂಡಸನ್ನು ಪುಟ್ಟಕ್ಕಿಡುವ ಗೌತಮಿ, ವೆಂಕಟಿಗನ ಹೆಂಡತಿ, ಹೀಗೆ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಸಮತೋಲನ ತಪ್ಪಲು ಇಲ್ಲವೇ ತಪ್ಪಿದ ಸಮತೋಲನ ಮರಳಿ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಕೆಲವು ಕತೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದಿರುವ ಕತೆಯೇ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ನಾವು ತಲುಪಬಹುದಾದ ನಿರ್ಣಯವೆಂದರೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು

ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಜೀವನದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡಸು ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರ

ನಿರೂಪಕನನ್ನು ಪುರುಷನೆಂದು ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವನ ಎದುರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಲಾಸದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳೆರಡೂ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎಂದರೆ ಇಡೀ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮಾದರಿ ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾವು ತಲುಪಬೇಕಾಗುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವೆಂದರೆ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೋ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಈ ಉಪಾಧಿಗಳು ಕತೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿವರಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕತೆಗಳಿಂದ ಎರಡು ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು 'ಬಿಳಿಗಿರಿ ರಂಗ' ಕತೆಯದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಡಲಾದ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯದೇ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಈಗ ಮಾತುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವೈಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಕತೆಗಾರರು ಹೇಳಿಸುವ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನೋಡಿ: "ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಿದ್ದಿದನೆಂದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ" (ಬಿಳಿಗಿರಿ ರಂಗ: ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು 9 ಪು. 9)ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣುವ ಎರಡು ಕಾಲದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಎಂ.ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡು ಕಾಲದ ನಿಯೋಜನೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ 'ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ'ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕತೆ ನಡೆದ ಕಾಲದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಘಟನೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರತರುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಡೆದುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇಡೀ ಘಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನೋಡದೆ ಅದನ್ನು ಜೀವನದ ಒಟ್ಟು ಚೌಕಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಅರ್ಥವಿಸುವ ಯತ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಎರಡು ಕಾಲದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು: 'ಹೇಮಕೂಟದಿಂದ ಬಂದ ಮೇಲೆ' ಕತೆಯಿಂದ ಆಯ್ದಭಾಗ "ಅವಳಿಗೆ (ಶಕುಂತಲೆಗೆ)ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಕಥೆಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಮರಳಿ ನಡೆದಂತೆ ಆಯಿತು. ಆ ಉಲ್ಲಾಸವೇನು, ಆ ಉತ್ಸಾಹವೇನು, ಆ ಸರಳಭಾವವೇನು ಇಂದು ಆಗ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸುಖಸಾಮಗ್ರಿ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಆಗಣ ಸುಖವಿರಲಿಲ್ಲ. ಶಕುಂತಲೆ ಬಹಳ ಖಿನ್ನಳಾದಳು. ಅವಳ ಇಂದಿನ ಬಾಳು ಯಾರದೋ ಬೇರೆಯೊಬ್ಬರ ಬಾಳೆಂಬಂತೆ ಕಂಡಿತು" (ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ೫:ಪು ೬೧) ಅನುಭವದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಹೋಗುವ ಮಾದರಿಯು ತರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ನಮಗೆ ತಕ್ಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ವಿವರಗಳು ಈಗ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ. ಆಗ ನಡೆದ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೂ ಬಂದೂ, ಆ ವಿವರಗಳು ನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೀರಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೀರದೇ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಇದು ನಿರೂಪಣೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥದು[9].

ಕತೆ ಹೇಳಿದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಹೋದಾಗ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅರಿವು ನೇರವಾಗಿ ಘಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಮಾತ್ರ ಆಗಿರದೆ ಇಡೀ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ವೇಳೆಯಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ತಂತ್ರವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅರಿವಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಚಿಕ್ಕವ್ವ' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶದ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಈಗ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಆದರೂ ಅವರನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದು ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದರೂ ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಪಡೆಯುವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪವನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅದು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ಆ ಪಾತ್ರದ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಸದ್ಯದ ವರ್ತನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಆ ವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ, ಹಾಗೆ ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುವ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು: ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಅನ್ಯದೇಶೀಯ, ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೇ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವದ ನಿರೂಪಣೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಾದರೆ ಅವರು ನಿರೂಪಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿನಾಯತಿಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಥನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. 1) ಮಾರ್ಗ ಇಲ್ಲವೇ ಅಭಿಜಾತ, 2)ದೇಶೀಯ ಇಲ್ಲವೇ ಜಾನಪದೀಯ. ಇವೆರಡರ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮೊದಲು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮಾರ್ಗಕಥನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಯು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತೀರಾ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಯಕ ಧೀರೋದಾತ್ತನೆಂದರೆ ಅವನ ವರ್ತನೆಯು ಖಚಿತಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವಭಂಗಿ ಕೂಡ ಮೊದಲ ನಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜಾನಪದೀಯ

ಅಥವಾ ದೇಶೀಯ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಹೊರ ಆವರಣ ತೀರಾ ಸಡಿಲವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆ ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ, ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅವುಗಳ ವರ್ತನೆಗೂ ವಿರೋಧವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲು ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕಥನಕ್ರಮ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಈ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಎಂದರೆ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ರೂಪಿತ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರುವ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದರೂ, ಅಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒದಗಿಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ದೇಶೀಯ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ ತಂದುಕೊಡುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ (ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮೂಲಕ) ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಕತೆಗಳಲ್ಲೂ ಇದು ನಿಜ. ಅವರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯಿಂದ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದೂ ಹೌದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿ

೧ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಕಾಲ, ಮತ್ತೆ ಅದರ ಪುನರಭಿನಯದ ಕಾಲದ ನಡುವೆ ಅನುಭವ ತನ್ನ ತಿರುಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ತಿರುಳೂ ಇದೇ ಆಗಿರುವುದೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಕೂರರು ಹೇಳಿರುವುದುಂಟು. ಈ ಪುನರಭಿಯನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವರು 'ನೀರವ ಕವಿತ್ವ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಬೀಜ : ಗೌರೀಶ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಾಗುವ ಬಗೆ

'ಮುಕ್ತಿ'ಯ ಗೌರೀಶನ ಜಿಗಿತವು ಗುರುತ್ವಬಲದ ಕಕ್ಷೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಹೊರಗೆ ಬೀಳುವ ಬಗೆಯದ್ದಲ್ಲ. ನೆಲದ ಕರೆಗೆ ಮರುಳುವ ಬಯಕೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೋ, ಮಾವಿನ ಟೊಂಗೆಯೊಡನೆ ಜೀಕಾಡಿದ ನೆಪವಾಗಿ, ಮರದ ಮೇಲೆ ಕಂಡ ಭೂತವಾಗಿ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅವನು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಗೂಡು ಕಟ್ಟಿ ಈಗ ಗೂಡು ಒಡೆದು ಚಿಟ್ಟೆಯಾಗಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಾಗಿ ಕೃಷ್ಣಾಪುರಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸರಣಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ದೊರಕಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಮೊದಲಾಗುವುದು ಶ್ರೇಯಾಂಸನ ತಂದೆಯ ಸಾವಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ; ಕೊನೆಯಾಗುವುದು ಕೃಷ್ಣಾಪುರದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ಅವನ ನಿರ್ಧಾರದಿಂದ. ತಾನು ಸತ್ತರಂತೂ ಮಗಳು ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲೇಬೇಕಾಗುವುದೆಂಬ ಮಾತು ಹಾಗೂ ನಾಯಿ 'ಸೀಸರ್'ನ ಚರ್ಯೆಗಳಿಂದ ಕೊನೆಗೆ ಖಚಿತವಾಗುವುದಿಷ್ಟು. ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಈಗ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಲಿದ್ದಾನೆ. ತಂದೆಯ ಉಪಪತ್ನಿ ಅಂಬುಜಕ್ಕನೊಡನೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವನ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಲಾಗಾಯ್ತಿನಿಂದ ತನ್ನ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ ಮರ್ಯಾದೆಗಳು ಊರಿನವರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಅನಂತರವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಸಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಅವನು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ನಿರ್ಧಾರ ಮೂಡಿದ ಸುಮಾರು ಐದಾರು ತಿಂಗಳ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಬೀಜ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮರಳುವ ಶ್ರೇಯಾಂಸ, ತನ್ನ ಸ್ಥಗಿತ ಭೂತಕಾಲದ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಅವನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೂಲಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಅನುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವೂ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣಾಪುರಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದರೆ, ಸ್ವತಃ ಕೃಷ್ಣಾಪುರವು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಕೃಷಿ ಆಧಾರಿತ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಿಂದ ಕೈಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಚಲಿಸುವುದಾದರೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ ಶ್ರೇಯಾಂಸನನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ.

ಎಂದರೆ ಅವನ ಮೂಲಕವೇ ಉಳಿದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಬಳಸಿದೆ. ಇದು ದೇಸಾಯಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತಂತ್ರ. ಕೃತಿಯ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯನಿಸಿದ ಕೇಂದ್ರಾಗಮ ಬಲವನ್ನು ಶ್ರೇಯಾಂಸನ ಮೂಲಕವೇ ಕಾದಂಬರಿ ಪಡೆಯಲು ಹವಣಿಸಿದೆ.

ಬಿಡುಗಡೆ ಬಯಸಿ ಕೃಷ್ಣಾಪುರ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಿಗೆ ಅವನ ತಂದೆಯ ಪ್ರತಿರೋಧ ಒಂದು ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ವೈರುಧ್ಯಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಮುಖಗಳ ವಿರೋಧ ಒಂದು ತೋರಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಒಂದೇ ಚಲನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎರಡು ಟಿಸಿಲುಗಳಾಗಿರುವ ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಮತ್ತು ಅಪ್ಪಾಸಾಹೇಬ ಇವರು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ಮುಖ ನೋಡದೆ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ತಂದೆಯ ಸಾವಿನೊಡನೆ ಈ ವೈರುಧ್ಯ ನಿರ್ಣೀತವಾಗಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸ 'ಪೂರ್ಣ'ನಾಗುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೇಯಾಂಸನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದು 'ಎರಡು ಲೋಕಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ'ಯಾಗುವ ಬಗೆ. ಅವು ಬಿಟ್ಟುಬಂದ ಲೋಕ ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಲೋಕಗಳು. ಇವು ತಮ್ಮ ಪಥಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಭೇದಿಸಲಾರವೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅಥವಾ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಲ್ಲಿ ರಸಲ್ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ ಬುದ್ಧಿವಾದದ ನಿಲುವು ಇದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಲಿಝಿಯೊಳಗೆ ಕ್ರಿಸ್ತಕೇಂದ್ರಿತ ಜೀವನಶ್ರದ್ಧೆ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಶ್ರೇಯಾಂಸನ ಸ್ಥಗಿತ ಭೂತಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಅವಳಿನ್ನೂ ಅಪರಿಚಿತಳಿದ್ದು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಭಯವೂ ಇದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಾಯಕನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಲೋಕದ ಗಟ್ಟಿತನದ ಬಗ್ಗೆ, ಸಾತತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತಾನು ಇದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳು ಇಳಿಯಲಾರವೆಂಬ ತಿಳಿವು ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು. ಅಥವಾ ನಾಯಕನನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಚಹರೆ ಮರೆಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಆ ಮುಂಬಯಿಯ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಇಂತಹ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಮೂಲಕ ದೇಸಾಯಿಯವರು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕೊನೆಗೂ 'ಜೀನು' (ವಂಶವಾಹಿ)ಗಳೇ ಕೀಲುಕೈಗಳೆಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಬಂದಂತಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಲೋಕ ಕೂಡ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡಲು ಮುಜುಗರವಿದ್ದರೂ, ಸಿದ್ಧವಿದೆ. ಲಿಝಿಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ರೂಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೇಯಾಂಸನ ಮರಳುವಿಕೆಯು ಸಲೀಸಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಲೋಕಗಳ ಒಳಗಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಲೋಕ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ. ಅಸಮ ಬಲದ ಜೋಡಿಯ ಮೇಲಾಟವಿದು. ಗೆಲುವು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ.

ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಗಂಡಸು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ: ಕಾದಂಬರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಗಂಡುತನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನೊಳಗಿನ ಅರಕೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಹೆಣ್ಣುತನದ ಬಗೆ ಇದೆ. ಕೃಷ್ಣಾಪುರದ ಸ್ಥಗಿತ ಭೂತಕಾಲದಿಂದ ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಎದುರಾಗುವ ಹೆಂಗಸರು ಹಲವರು. ತಾಯಿ, ಅಕ್ಕ,

ಗೆಳತಿ ರೇವತಿ, ಗೆಳೆಯನ ಹೆಂಡತಿ ನಿರ್ಮಲೆ, ತಂದೆಯ ಉಪಪತ್ನಿ ಅಂಬುಜಕ್ಕ, ಸೋನ. ಇವರೊಡನೆ ಲಿಝಿ ಮತ್ತು ಮಗಳು ಕಲ್ಪನಾ ಇವರೆಲ್ಲರ ಮೂಲಕ ಶ್ರೇಯಾಂಸ ತನ್ನನ್ನು ಅರಿಯಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಡನೆಯೂ ಆತ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಂಬಂಧ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೇ ಹೋಗುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಲಯಗಳನ್ನು ತಾವೇ ರೂಢಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವರು. ಚಂಚಲೆ ಎನಿಸುವ ನಿರ್ಮಲೆ ಕೂಡ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಿಗೆ ಅವನ ಅಹಂನ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂಥ ಆಕಾರ ಪಡೆಯುವ ಹೆಂಗಸೆಂಬಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅವನ ಅನಿಸಿಕೆಯ ಆಚೆಗೂ ಆಕೆಗೊಂದು ಮಣ್ಣಿನ ಲೋಕವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಕುಸಿದು ಕೂರುವ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಲ್ಲಿ ಮರಳುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ್ದ ತಾಕಲಾಟ ಕೊನೆಗೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ ನಿರಾಳವಾದ ಭಾವವಿದ್ದಿತಾದರೂ, ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಆತಂಕ ಹತಾಶೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಈ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾಣುವ ನಾಳೆಗಳು ಹಾಲು ತುಂಬಿದ ತೆನೆಗಳುಳ್ಳ ಪಯಿರುಗಳಾಗಬಲ್ಲವೇ? ಅದಿನ್ನೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಮುಟ್ಟದ ನೆಲೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ಅಪ್ಪಾಸಾಹೇಬರ ಮಗ ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಓಡಿಹೋದ. ಕಲ್ಯಾಣ ಶೆಟ್ಟಿಯವರ ಮಗ ಏನೂ ಹೇಳದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಅಂಬುಜಕ್ಕನ ಮಗ ರಾಮು ಊರು ಬಿಟ್ಟ. ದೇವೇಂದ್ರ ಕಾಕಾನ ಮಕ್ಕಳು (ನಂದೂ, ಸುನೀಲ)ಮುಂಬಯಿಯ ದಾದನನ್ನೇ ಮಾದರಿ ಎನ್ನುವವರು. ರೇವತಿಯ ಮಗನೂ ಓಡಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ವಸಂತ ನಿರ್ಮಲೆಯರಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ರೇವತಿ, ಕುಸುಮ, ವಿಧವೆಯರು. ಕಲ್ಯಾಣಶೆಟ್ಟರೂ ಒಂಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಗಿರಿಸಿದರೆ ಕೃಷ್ಣಾಪುರದ ಹೂರಣ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗೌರೀಶನಂಥವರು ಪ್ರಾಮಿಸ್‌ಡ್ ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಗಳತ್ತ ಜಿಗಿದವರು. ಸಪ್ತಸಾಗರದಾಚೆಗಿನ ಕೊಳಲಿನ ನಾದಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ ಓಡಿದವರು. ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಮರಳುವ ನೆಲ ಹೀಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸೆಳೆತವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಬಗೆ ಬೇರೆ. ಸೆಳೆಯುವ ನೆಲ ಬಂಜರು. ಕೃಷ್ಣಾಪುರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಭೂತ ಕುಳಿತ ಮರವನ್ನು, ಜೀಕಾಡಿದ ಮಾವಿನ ಕೊಂಬೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣಾಪುರದಲ್ಲೂ 'ರಸೆಲ್ ಕ್ಲಬ್ಬು' ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಾದದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ನಾಡು ಇದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಏನು ಅರ್ಥ ಬರಲಿದೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಇಲ್ಲ.

ರೇವತಿ, ಕಲ್ಪನಾ ಇಬ್ಬರೂ ಚಿತ್ರಕಾರರು. ವಯಸ್ಸು ಅನುಭವಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ತುಡಿತ ಬೇರೆಯ ಬಗೆಯದ್ದು. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಶ್ರೇಯಾಂಸ ಬಯಸುವ ಆದರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ ಜೀವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಪನಾಳಿಗೆ ಕೃಷ್ಣಾಪುರ ಒಂದು ಮಾಡೆಲ್. ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಅವಳ ಒಳಗಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲದು. ರೇವತಿ ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದೇ ಬಗೆ ಇದ್ದರೂ ಅವಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವಳು

ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಪರಿಸರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪರಿಸರಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಇವೆರಡರ ಬಗೆಗೂ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಿಗೆ ಮೋಹವಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಅಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು 'ಕರಿಯರ್' ಆಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನಾಳ ಮುಖ ಪ್ಯಾರೀಸ್ ಕಡೆಗಿದೆ. ಹೊಯ್ಸಾಟದ ಶಮನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ರೇವತಿ ಜೀವನ ವಿಮುಖತೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಇವೆರಡೇ ಸರಿ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಕೊಂಚ ವಿವರಣೆ. ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಗನ್ನು ಹೇಳುವ ಬಗೆ ಬೇರೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೇ ಒಳಗನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವುದು ಬೇರೆ. ಈ ಅವಕಾಶ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಾಂಸನಿಗೆ (ಹಾಗಾಗಿ ಅವನೇ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆ) ಇದೆ. ಪತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ರೇವತಿ, ಕಲ್ಪನಾಳಿಗೂ ಈ ಸೌಲಭ್ಯ ದೊರಕಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೇಯಾಂಸನ ಆಯ್ಕೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ಕಾದಂಬರಿ ಈ ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಇಟ್ಟಿದೆ.

ವೈಶಾಖ

1. ವೈಶಾಖ (1981) 'ಚದುರಂಗ'ರ (ಎಂ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜ ಅರಸ್)ರ ಮೂರನೆಯ ಕಾದಂಬರಿ. ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ 'ಸರ್ವಮಂಗಳಾ'. ಎರಡನೆಯದು 'ಉಯ್ಯಾಲೆ'. 'ಉಯ್ಯಾಲೆ'ಯನ್ನು ಬರೆದು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾದ ಅನಂತರ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಡುವಣ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದದ್ದು ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ('ಕುಮಾರರಾಮ', 'ಇಲಿಬೋನು'). ಚದುರಂಗರನ್ನು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ವಾಡಿಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿದೆ. ಅವರ ಕಥೆಗಳು ಈ ಪರಿಗಣನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತಿವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅವರ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಸಂಚಾರಿ ಸ್ಥಿತಿ ಮಾತ್ರ. ಕಥನ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅವರೇ ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈಚೆಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಅವರು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿಯೂ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸತ್ವವೂ ತೀರದಂತೆ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಥನಕಲೆಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಚದುರಂಗರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಯೋಗ ಪಟುವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ, ಯುಕ್ತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ಬಂಡಾಯ ಮತ್ತು ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಕಥನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಕೂಡ ಇದೇ ಪೂರ್ವಮಾದರಿಗಳ ಅನುಸರಣೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಚದುರಂಗರ 'ವೈಶಾಖ' ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

2. 'ವೈಶಾಖ'ದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿವರಗಳು 'ಸರ್ವಮಂಗಳಾ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಸೇರಿವೆ. ಕಾವೇರಿ ನದಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪನದಿಯಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಣತೀರ್ಥದ ನಡುವಣ ಭೂಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕೆಳವರ್ಣದ ಅಶಿಕ್ಷಿತರು ಈ ಭೂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಉಪಭಾಷೆ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿಯೋಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಚೋದನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಮುಂದೆ (ಭಾಗ 8) ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲಾಗುವುದು. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ದೇಶದ ಬಗೆಗಿನ ಈ ಖಾಚಿತ್ಯ ಅದರ ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ:

ಏಕೆಂದರೆ ಘಟನೆಗಳ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಹಾಗೆ ದಾಖಿಲಾದರೂ ತೀರಾ ಪರೋಕ್ಷ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವಿವರಗಳ ನೆರಪಿನಿಂದ ಕಥೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಐದು ದಶಕಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆ, ಬಸ್ಸು, ಪ್ಲೇಗು, ದೊಡ್ಡವರು ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ಶಾಲೆಗೆ ದೊರಕುವ ಬಿಡುವು, ಪೋಲೀಸ್ ಇನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟರು, ಅಲೋಪತಿ ಡಾಕ್ಟರು, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳಿಂದ ಈ ಮೇಲಿನ ನಿರ್ಣಯ ಸಾಧ್ಯ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಕಾಸ ಹಾಗೂ ಆಲೋಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಯಾಮ ಇನ್ನಷ್ಟು ಖಚಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಸಾಧುವಾಗಿದೆ.

3. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥೆಗೆ ಎರಡು ಕವಲುಗಳು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹೆಂಗಸು ರುಕ್ಮಿಣಿ ಒಂದು ಕವಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ. ಕೆಳಜಾತಿಯ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಲಕ್ಕ ಎರಡನೆಯ ಕವಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ. ರುದ್ರಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ (ಬಹುಶಃ ಸಂಕೇತಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಜಾತಿಯ ಹೆಂಗಸು. ನೋಡಿ: ಪುಟ 84ರ ವಿವರಗಳು)[1] ರುಕ್ಮಿಣಿ ದರುಮನಳ್ಳಿಯ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮಗ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದವಳು. ಈಗ ವಿಧವೆ; ಆದರೆ ಸಕೇಶಿ.

ಲಕ್ಕ ಶಾಲೆಯ ಮೆಟ್ಟಲು ಹತ್ತಿ, ಕುಟುಂಬದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಜೀತದಾಳಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವವನು. ಅವನ ತಾಯಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಸಂಸಾರದ ಕೇಂದ್ರ, ನೆಲೆ ತಪ್ಪಿದ ಅವನ ತಂಗಿ ಸಿವುನಿ ತನ್ನ ಮಗುವಿನೊಡನೆ ದರುಮನಳ್ಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿದ್ದಾಳೆ.

ಇಷ್ಟು ವಿವರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ದರುಮನಳ್ಳಿಯ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಂಸಾರಗಳ ಗುಟ್ಟು ಬಯಲು ಮಾಡುವ ಕುಹಕ ಸಮಾಧಾನಿ ಲಕ್ಷಮ್ಮ; ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಿತ್ರ ಅಸಮಾಧಾನದ ಕೇಶವಯ್ಯ; ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ತಂಗಿ ವಿಧವೆ ಸುಶೀಲ ಹಾಗೂ ಅವಳ ಮಗಳು ಸರಸಿ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಅಣ್ಣ ಅಶ್ವತ್ಥ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಮಕ್ಕಳು ಜಾನಕಿ, ಶೇಷ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವು ಹೊಂದಿದ್ದ ಶ್ಯಾಮ, ಅವಳ ಅಕ್ಕ ಪಾರ್ವತಿ, ಭಾವ ಚಂದ್ರಶೇಖರಯ್ಯ ಇವರೆಲ್ಲ ಒಂದು ಲೋಕದ ಪಾತ್ರಗಳು. ವಿವರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ 'ಮುಚ್ಚಿದ'ವುಗಳು; ಇತರರಿಗಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದಂಥವು. ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಈ ಲೋಕದಿಂದ ಕಾದಂಬರಿ ಹೊರಗೆ ಸಿಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೊಸೆ ಕಲಾಯಿ ಸಾಬಿಯೊಡನೆ ಓಡಿಹೋದದ್ದನ್ನು ತಡೆದುಕೊಂಡು ಒಬ್ಬಂಟಿಗಳಾಗಿ ನೀಸುವ ಬುಂಡಮ್ಮ, ಗೋಸುಸಾಬಿ, ಕುಂದುರಯ್ಯ, ಟಗರೂರ, ದ್ಯಾವಾಜಿ, ಹುಚ್ಚುಬೋರಿ, ಚೆಲುವಿ ಇವರೆಲ್ಲ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕದ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇವರು ಒಂದೋ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ನಿಂತು 'ತೆರೆದು'ಕೊಂಡವರು: ಇಲ್ಲವೇ ಅದರ ಅನ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾದವರು. ಲಕ್ಕ ಈ ಲೋಕದ ನಿವಾಸಿ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ದರುಮನಹಳ್ಳಿಗೆ ಒಂದು ಶಿವಾಚಾರದ ಮಠವಿದೆ. ಅದರ ನೈತಿಕ ಕೇಂದ್ರ ಖಿಲಗೊಂಡಿದೆ. ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಅಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದೆ. ಕುಡಿತ, ಹಾದರಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಜೀತದಾಳುಗಳೊಡನೆ ಸಲಿಂಗ ಕಾಮಿಯಾಗುವ ಕೆಂಗಣ್ಣಪ್ಪ ತನ್ನ ಗಂಡಸುತನದ ಗಳಿಕೆಗೆ 'ಪುರುಷ ರತ್ನ' ಸೊಪ್ಪನ್ನು ಹುಡುಕಾಡುವನು. ಬಟ್ಟಯ್ಯ ಆಸ್ತಿಗಾಗಿ ಸತ್ತ ಚಿಕ್ಕೀರಿಯ ಬೆರಳಿನ ಗುರುತನ್ನು ಪತ್ರಕ್ಕೆ ಒತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಗಂಗಿಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟ ನಂಜೇಗೌಡ ಆಕೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಾಗಿರುವಾಗ ಪಂಚಾಯಿತಿಗೆ ಎಳೆದು ತರಿಸುವ ಹೂಟದ ನೇತಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಡುವಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಅತಂತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿವೆ; ಅಲ್ಲಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು 'ಉತ್ಪತ್ತ'ಗರು (ಕಿಡಿಗೇಡಿಗಳು) ಇವರೆಲ್ಲರ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಮಾರಿಗುಡಿಯ ಅಣ್ಣಂದಿರು ಇದ್ದಾರೆ. ಸದಾ ಜೂಜಾಡುತ್ತಿರುವ ಇವರು ಒಮ್ಮೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಿದರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನಂಜೇಗೌಡನ ಹೆಂಡತಿಯ ಹೆಣವನ್ನು ಗುದ್ದಿನಿಂದ ತೆಗೆದು ಮೈಮೇಲಿನ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಕದಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಹಳ್ಳಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ವಿಘಟಿತ ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿರುವಲ್ಲಿ ಆ ಹಳ್ಳಿಯು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ದರುಮನಹಳ್ಳಿ ಸಕುನಿಕೊಪ್ಪಲುಗಳು ಕೇವಲ ಹಳ್ಳಿಗಳಾಗಿರದೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರಿಗೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಪಾತ್ರಗಳ ನೆನಪು ತರುವಂಥವು. ಊರಿನ ನಡುವೆ 'ಪಾಂಡವರ ಕಂಬ'ವೊಂದಿದೆ. 'ಅಪರಾಧಿ'ಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹೊಡೆಯಲು ಬಳಸುವ ಕಂಬವದು. ಊರಾಚೆಗೆ ಇರುವ ಬೆಟ್ಟಸಾಲಿನ 'ಚಿತ್ರಮೂಲನ ಕೋಟೆ'ಯೊಂದಿದೆ, ಅದಕ್ಕೂ ದ್ರೋಣನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರವೊಂದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಂಟು.

ಭೂತ ವರ್ತಮಾನಗಳು ಹೀಗೆ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕತೆ ನಡೆಯುವ 'ವಾಸ್ತವಕಾಲ'ದೊಳಗೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಎರಡು; ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಮಾವ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಕೂಡುವುದು; ಲಕ್ಕನನ್ನು ರುಕ್ಮಿಣಿ ಕೂಡುವುದು. ಇವೆರಡೂ ಘಟನೆಗಳು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಒಂದೇ ಋತುಚಕ್ರದೊಳಗೆ ಸಂಭವಿಸಿವೆ. ನಿಂತಗರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಯಾರು ಎಂಬುದು ರುಕ್ಮಿಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಸ್ಯೆ. ಆದರೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಇತರರಿಗೆ ಈ ಘಟನೆಯ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಡೆಯುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಸಕೇಶಿ ವಿಧವೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೂ, ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಬಲ್ಲ ಲಕ್ಕನನ್ನು ಊರಿನ ಇತರರೂ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಳ್ಳಿ ತನ್ನ 'ನೀತಿಪರತೆ' ಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

4. ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೆಲವು ಉಲ್ಲೇಖಗಳೊಡನೆ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಮೊದಲ ಉಲ್ಲೇಖ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 1350 ರದ್ದು, ಟಟುಂಕುಮನ್ ಎಂಬ ಈಜಿಪ್ಟ್‌ನ ಪರೋನ ಮಾತು. "ಐ ಹ್ಯಾವ್ ಸೀನ್ ಯೆಸ್ಟರ್ಡೆ, ಐ ನೊ ಟುಮಾರೊ" ಈ ಮಾತು ಕಾದಂಬರಿಯು

ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಿನ್ನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಖಚಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಬರಲಿರುವ ನಾಳೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಡ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ 'ಇಂದು' ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅಳವಿಗೆ ಮೀರಿದುದಾಗಿದೆ. 'ಏಕೆ ಹೀಗೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಲೀ, 'ಹೀಗಾದರೆ ಹೇಗೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಲೀ ನಮ್ಮ ನೆರವಿಗೆ ಬರಲಾರವು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ವಾಸ್ತವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನಡೆ ತಿಳಿದಾವು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವೇ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು; ಅದನ್ನು ನಾವು ಆ ಮೂಲಕ ಅರಿಯಲಾರೆವು. ಕಾದಂಬರಿಯು ಓದುಗರಲ್ಲಿ ತರುವ ಕೇಂದ್ರರಹಿತತೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮೇಲಿನ ವಿರಣೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಂತದ ವರ್ತನಾವಿನ್ಯಾಸಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೂ ಇದು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲದು. ಸಂಯಮದ ಎಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಳವಾಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ರುಕ್ಮಿಣಿ 'ಒಂದು ಕ್ಷಣ'ದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವುದೇಕೆ? ನಮಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವವು ಸಾರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಂದರೂ, ಆ ಸ್ವಭಾವದ 'ಇರುವಿಕೆ'ಗಿಂತ 'ಆಗುವಿಕೆ'ಯು ಮುಖ್ಯ. ಹೀಗೆ ತಿಳಿದಾಗಲೇ ವರ್ತಮಾನ ನಿನ್ನೆ ನಾಳೆಗಳಷ್ಟು ಸಿದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ ಎಲ್ಲ ತುಯ್ತಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರುವುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಉಲ್ಲೇಖ: ಫ್ರೆಡರಿಕ್ ನೀಷೆಯದು. ಆ ಉಲ್ಲೇಖದ ತಿರುಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: "ನಿರಾಶಾವಾದ ಕೊಳೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಗುರುತು, ಆಶಾವಾದವು ತೋರಿಕೆಯ ಮಾತು, ಎಂಥದೇ ಎಡರು ತೊಡರುಗಳಿದ್ದರೂ ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬಲಶಾಲಿ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು 'ವಿಷಾದಮಯ ಆಶಾವಾದ'ವನ್ನು. ಅವನು ತಿಕ್ಕಾಟವು ಬದುಕಿನ ನಿಯಮವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳುವನು." ನೀಷೆಯು 'ಅತಿಮಾನವನನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವನು. ಅವನ ಬರವನ್ನು ಮುಂಗಂಡವನು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಅರಿಯುವುದಾದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಒಂದು ಎಳೆ ಸಿಗುವುದು. ತ್ಯಕ್ತನಾದ ಲಕ್ಕ ತಾಯಿಯ 'ಕಲ್ಲು ಸೇವೆ' ಮಾಡಿ ಕಾಡಿನೊಳಗೆ ನುಗ್ಗುವಾಗ ಕಂಡದ್ದು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳು:

ಅ. ಭಾರಿ ಹಾವೊಂದನ್ನು ಇರುವೆಗಳ ದಂಡೊಂದು ತಿಂದು ಅದರ ಕತೆ ಮುಗಿಸುತ್ತವೆ. 'ಇಂತ ಇರುವೇನೂವೆ ಒಂದು ಭಾರಿ ಸರ್ಪವ ಕೊಲ್ಲಬಹುದೂಂತ ನಂಗೆ ತಿಳಿದೇ ಇರನಿಲ್ಲ' (ಪು. 434) ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಲಕ್ಕ. ಅವನೊಳಗೆ ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ಅತಿಮಾನವ ಅರಿವಿನ ಮೊದಲ ಸೆಳಕು ಇದು. ನಾಳಿನ ಲಕ್ಕ ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆ ಇದೆ.

ಆ. ಆನೆಯೊಂದು ಮರಿ ಹಾಕುವುದನ್ನು ಲಕ್ಕ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಜೀವಸೃಷ್ಟಿಯು ವಿವಿಧ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುರುಟುವುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದ, ಅನುಭವಿಸಿದ್ದ ಲಕ್ಕನಿಗೆ ಈ ದೃಶ್ಯ ನೀಡುವ ಅನುಭವ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು 'ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲೀಗಂಟ ವೊಳೆವೊಳ್ಯಾಗಿ ಅರಿಕಂಡೋಯ್ತ ಇದ್ದ ಯೋಚ್ನೆ ಈಗ ನಿಂತೋಗಿ ಅವ್ನ ಮನಸು ಒಂದು ಸಮಧಾನದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮುಟ್ಟಿತ್ತು'.(ಪು. 436) ಈ ನಿಲುವು ಕೂಡ ಲಕ್ಕನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ತಿರುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು.

ವರ್ತಮಾನದ ಎಲ್ಲ ವೈಸಾದೃಶ್ಯಗಳ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ನಾಳೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿರುವ 'ಅತಿಮಾನವ'ನು ಈ ಗೊಂದಲದ ನಡುವೆಯೇ ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನೀಷೆಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಅಮೂರ್ತ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು.

ಮೂರನೆಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಋಗ್ವೇದದ್ದು. ಉಲ್ಲೇಖದ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಲುಪುವ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "…. ವಿಶ್ವವ್ಯವಹಾರವು (ಕಾಸ್ಮಿಕ್ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್) ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವೂ ಜಟಿಲವೂ ಆದ ವಿಸ್ಮಯಗಳ (ಮಿಸ್ಟರೀಸ್ ಆಫ್ ಯೂನಿವರ್ಸ್) ಮೊತ್ತವಾಗಿದೆ." (ಪು. 10) ಈ ಮಾತು ಕೇವಲ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅರಿಯಲು ನಡೆಸುವ ಯತ್ನದ ನಿರುಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಾದಂಬರಿ ದಟ್ಟವಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೇ ಹೊರತು, ಆ ಮೂಲಕ ನಿಯತವಾದ ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪಡೆದು, ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ತರುವ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ ಬಂಧವಾಗಲೀ, 'ವಾಸ್ತವದ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ' ರಚನೆಯಾಗಲೀ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಖಚಿತ.

5. ಕಾದಂಬರಿಯು ವಾಸ್ತವದ ಜಗತ್ತಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗಲೂ 'ಸ್ವತಃ ಸಂಭವಿ'ಯಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಂಥ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಲಕ್ಕನಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಗೆಳೆಯನಾಗಿದ್ದ ದಾಸಯ್ಯನೊಬ್ಬನ ಬಳಿ ಇರುವ 'ಗರುಡಾಳ' ಪಕ್ಷಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮೋಹ.(ಪು 346–348) ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಕನ ಕಣ್ಣು ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಆಳಕ್ಕೆ ಹಾರುತ್ತಿರುವ ಗರುಡನತ್ತ ನೆಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರ ಲಕ್ಕನೊಳಗೆ ಅದಮ್ಯವಾಗಿ ತುಡಿಯುತ್ತಿರುವ 'ಅತಿಮಾನವ' ನನ್ನು ಬಯಲಿಗಿಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆಗಾಗ ಬಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬರುವ ಶಿಶುಪ್ರಾಸವೊಂದರ ಬಳಕೆ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹ. 'ಉಪ್ಪಲ ಸೆಟ್ಟಿ' ರೆಕ್ಕೆ ಪುಕ್ಕಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಹಾರಲಾರದೆಂದು ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು ಕೂರಿಸಿ ಹೊರಟ ಶೆಟ್ಟಿಯ ಯೋಜನೆ ಮೀರಿ ರೆಕ್ಕೆ ಮೊಳೆತು ಬಲಿತು ಹಕ್ಕಿ ಅವನನ್ನು ಹಂಗಿಸಿ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಶಿಶುಪ್ರಾಸದಿಂದ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಕನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಇರುವ, ಬರಲಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಮೂಲನ ಕೋಟೆಯೊಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಆಚೆಗಿನ ಬೆಟ್ಟಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿದೆ.[3] ರುಕ್ಮಿಣಿ ಒಮ್ಮೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ, ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ಗಂಡನೊಡನೆ ಹೋದವಳು ಹೊರಬರಲಾಗದೆ

ಚಡಪಡಿಸುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವಳು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ ಈ ಹೆಂಗಸು ಎಲ್ಲಿ ಹೋದಳೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜನರು ಮಾತ್ರ ಅವಳು ಆ ಕೋಟೆಯೊಳಗೆ ಹೋದಳೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳ ದನಿಯನ್ನೂ ಕೇಳುವರು. ಊರಿಗೆ ಬಂದ ಪ್ಲೇಗಿಗೂ ಆಕೆಗಾದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವರು. ಆಕೆಯನ್ನೂ ಪ್ರೇತವೆಂಬಂತೆ ಕೇಶವಯ್ಯ ಒಮ್ಮೆ 'ಕಾಣು'ತ್ತಾನೆ ಕೂಡ. ಲಕ್ಕನ ನಾಳೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ನಾಳೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿಲುವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೊರದಾರಿಯಿಲ್ಲದ ಕೋಟೆಯೊಳಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಹೆಂಗಸು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಹುಪಾಲು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಮಾದರಿ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಗಂಗಿ ಇವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಇದೇ ಅವಸ್ಥೆಯುವರು. ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೋಗುವರು. ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆಯುವ ಈ ನಿಲುವು ಚಿತ್ರಮೂಲನ ಕೋಟೆಯ ವಿವರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತೀಕಗೊಂಡಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ಹೆಸರು 'ವೈಶಾಖ'. ಲಕ್ಕನಿಗೆ ಊರಿನವರು ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಹಾಕುವುದು ವೈಶಾಖ ಮಾಸದ ಪೂರ್ಣಿಮೆಯಂದು. ಓದುಗರ ಭಾವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಈ ದಿನದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇರುವ ತಿಳಿವಿಗೂ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಈ ಘಟನೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಯತ್ನವಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ 'ವೈಶಾಖ'[3] ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಕ ಕಂಡ ಬಸುರಿಯ ಶವವೊಂದರ ಬಣ್ಣನೆ ಇದೆ. (ಮುಖಪುಟದ ಚಿತ್ರ)ಸತ್ತ ಬಸುರಿಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಹೂಳದೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಕಾಡುಪಾಲು ಮಾಡಿದಾಗ ಹದ್ದುಗಳು ಕುಕ್ಕಿ ತಿನ್ನುವ ದೃಶ್ಯ ಲಕ್ಕನಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಟಿ ಎಂಬಂತೆ ಋತುಕಾಲದ ಗಂಗಿಯನ್ನು ಬೀದಿಗೆಳೆಯ ಲಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಇರುವೆ, ಹಕ್ಕಿ, ಆನೆಗಳು ಲಕ್ಕನಿಗೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಲಕ್ಕನ ಪರಿಸರದ ಮನುಷ್ಯಜಗತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಜೀವನದ ವಿಕಾಸದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮುರುಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿದೆ. ಈ ವೈಸಾದೃಶ್ಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ದರ್ಶನದ ಸುಳಿಹುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀಡಲು ಶಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಈ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯು ತಾನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುಜಗತ್ತನ್ನು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಭಗ್ನಗೊಂಡಂತೆ ತೋರಿಸಿದರೂ ಹೊಸಬದುಕಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

7. ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಹರಿಜನರ ಮೇಲಿನ ದೌರ್ಜನ್ಯವೇ ಕಾದಂಬರಿಯು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಗಳ ತಿರುಳು ಎಂಬ ತೋರಿಕೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅನನ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಲಕ್ಕ ಅರಿಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸಂಗತಿಯೊಂದಿದೆ. ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನೈತಿಕಬಂಧವು ಖಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಆತ ಕಾಣುವನು. ಇದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲ ಹಳ್ಳಿಯ 'ಹಿರಿಯರು' ನಡೆಸುವ

ನ್ಯಾಯವಿತರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಮೊದಲಾಗುವುದು ಕೂಡ ಇಂಥ ಒಂದು 'ನ್ಯಾಯ'ದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಲಕ್ಕ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ. "ಪಂಚಾಯತಿಯೋರು ಮಾಡೋ ನ್ಯಾಯದ ದಾಳ ಉಳ್ಳೋದು ಕೊನೀಕೆ ಉತ್ತಮರ ಕಡೀಕೆ" (ಪು. 11) ಮುಂದೆ ಇಂಥ ನ್ಯಾಯದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ತರಲು ಶಕ್ತವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಊರಿನ ಹೊರಗೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಅರಿವು ಕೂಡ ಹಲಗನ ಸಾವಿನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು. ಜಾತಿಯವನೇ–ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ತನಗಿಂತ ಕೀಳು–ಆದ ಸಬ್‌ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ್ ಗೂಳಪ್ಪ ಉತ್ತಮರೇ ಬೆಪ್ಪಾಗುವಂತೆ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಇನ್ನು ನ್ಯಾಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಲಕ್ಕ ಉತ್ಸಾಹಿತನಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ (ಪು. 273) ಅವನ ಅನಿಸಿಕೆ ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತದೆ. ಗೂಳಪ್ಪ ಮೇಲಿನವರ ಜೊತೆಗೂಡಿ ನಡೆದದ್ದನ್ನು 'ಮರೆಯುವನು'. ಇದು ಇಲ್ಲಿನ, ಹಳ್ಳಿಯ ಈ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನೇ, ಕೇಂದ್ರಿಕೃತ ಆಡಳಿತವೂ ಮುಂದುವರಿಸುವ; ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಕ ಹೀಗೆ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಡೆದು, ಎಚ್ಚರದ ಪರಿಣಾಮವೆಂಬಂತೆ ತಾನೇ ಆ 'ಪಂಚಾಯಿತಿ'ಯಿಂದ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ; ಚಡಿಯೇಟು ತಿಂದು ಊರಿನಿಂದ ಹೊರಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಚಲನಶೀಲತೆ ಲಕ್ಕನ ಪ್ರಜ್ಞಾವಿಕಾಸದಲ್ಲಿದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಜೊತೆ ನೀಡುವ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ.

8. ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಲಕ್ಕನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಗಾಗ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಮನೋಲಹರಿಯ ಮೂಲಕವೂ ನಿರೂಪಣೆ ನಡೆದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಂತರಂಗ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯ ಸೌಲಭ್ಯವಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದ್ದು. ಲಕ್ಕನ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲವೇ ಅವನ ಪರಿಸರವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಿರೂಪಣೆ ನಡೆಯುವಾಗ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದ್ದು, ಉಳಿದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಷ್ಟಕನ್ನಡದ ರೂಪವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಭಜನೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಗೆ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ತಂದಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಧಾಟಿಯೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಯೋಜಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಭಜಿತ ನಿರ್ವಹಣೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಲಕ್ಕನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶಿಕ್ಷಿತ ಮನಸ್ಸೊಂದು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು 'ಕೇಳಿ' ತಾನು ಅದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಪರಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತನ್ನು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ದಾಖಲು ಮಾಡುವಾಗ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಉಪಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋಜಗತ್ತನ್ನು

ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯ ವಾಕ್ಯಗಳ, ಪದರಚನೆಯ ಮಾರ್ಪಾಟುಗೊಂಡ (ಒಂದು ರೀತಿಯ ತದ್ಭವ) ಬಗೆಯನ್ನೇ ಓದುವ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟವಾಗದಿದ್ದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹಲವು ಇಂಥ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಶೈಲಿಯ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಳಗನ್ನಡವನ್ನು 'ಓದಿನಿಂದ' ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಹಜ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ, ಕವಿಗಳು ಆ ಭಾಷಾಪ್ರಭೇದದ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾ ಹೊರಟರು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮುದ್ದಣನವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ.

ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನು ಇಂಥ ನಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಇದೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಅಷ್ಟೇನೂ ಮಹತ್ವದ ದೋಷಗಳು ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಜ್ಞಾವಿಕಾಸದ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿನ ಭಾಷಾಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಬರೆಹಗಾರರೆಲ್ಲ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ.

ಅಂತರಂಗ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಥಮಪುರುಷ ನಿರೂಪಣೆಯಿರುವೆಡೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಟಕ್ಕನೆ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಯು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದುಂಟು. ಹೀಗಾದಾಗ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ: ಪುಟ 120. ಪ್ರಸಂಗ ಮೊದಲಾಗುವುದು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಪ್ರಥಮ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯ ಕಳೆದಂತೆ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಜಾರಲಾಗಿದೆ. ನಡುವೆ ಮತ್ತೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಣೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿನ ಅನವಧಾನದಿಂದ ಸಂಭವಿಸಿದೆ. ಹಾಗೂ ಮೂರು ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಅನವಧಾನವು ಘಟಿಸಿದೆ.

9. ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರಿಗೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೆಲವು ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕೆಳಸ್ತರದಲ್ಲಿರುವ ಶೋಷಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ವಿಕಸನ ಶೀಲ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಳೆಗೆ ಸಿದ್ಧನಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ದಶಕದ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಆಶಯವೊಂದನ್ನು ಕೃತಿಯು ಪಡೆದಂತಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾವಯವತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾನವ, ಪ್ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತುಗಳ ವಿವರಗಳ ಮಂಡನೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಪುರಾಣಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಬಂಧವೊಂದನ್ನು ಜೇರೊಂದು

ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗೆ ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಿಂದ 'ವೈಶಾಖ' ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವೊಂದನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಶಕ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1 ಈ ಊಹೆ ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೆ ಅವರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ದಾಖಲಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಅವರು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಈ ಜನರು ಕೃಷಿಕಾರರಾಗಿರುವುದು, ತೋಟಗಾರಿಕೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮೇಲಿನ ಊಹೆಯ ಸಾಧುತ್ವಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆ ಕೂಡ.

2 'ವೈಶಾಖ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು 1981ರ ನವೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಕ್ಕೆಂದು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಓದಿದವರೊಬ್ಬರು (ಹೆಸರು ಮರೆತಿದೆ) ಮಂಡಿಸಿದ ವಿವರಣೆ: 'ರುಕ್ಮಿಣಿ ಮತ್ತು ಲಕ್ಕ ಇವರಿಬ್ಬರ ಜೀವನವು "ಚೈತ್ರ" ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸದೆ 'ವೈಶಾಖ'ದ ಉರಿಗೆ ದಾಟಿರುವುದನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ತನ್ನ ಹೆಸರಿನ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ'. ಹಾವುಗಳು ತತ್ತಿಗಳನ್ನಿಡುವುದು ಸುರಿಯಲಿರುವ ಮಳೆಗಳು ಮೋಡಕಟ್ಟುವುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಲಿರುವ ದಿನಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯು ಘಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಅವಧಿಗೆ 'ವೈಶಾಖ' ವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

3\. ಇದು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗ್ರೂಢಿಗೆ ಸೇರಿಹೋಗಿದೆ. ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಕಗ್ಗಂಟು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವರು. ಚಿತ್ರಭೀಮನ ಕೋಟೆ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಪದವನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ ನೆನಪಿದೆ.

ಪರ್ವ: ಕೆಲವು ಒಳನೋಟಗಳು

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಬಲ್ಲ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಪರ್ವ: ಮಹಾಭಾರತ

ಮಹಾಭಾರತದ ಕತೆಯೇ ಪರ್ವಕ್ಕೆ ಆಧಾರ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮೂಲ' ಮಹಾಭಾರತದೊಡನೆ ಪರ್ವವನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೋಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನದ ಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. 'ಮೂಲ' ಭಾರತವೆಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ರಚನೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಭಾರತದ ಹಲವಾರು ಪಾಠಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಕಥಾ ವಿವರಗಳಲ್ಲೇ ಎಷ್ಟೋ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಯಾವುದು ವ್ಯಾಸಕೃತ ಭಾರತ'? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಕಾಡಿಸಿದೆ. ಪೂನಾದ ಭಂಡಾರಕರ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಈ ಕುರಿತು ಬಹು ದೀರ್ಘಕಾಲದವರೆಗೆ ಪುನಾರಚನಾ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭಾರತೀಯರ ಭಾವಕೋಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ 'ಭಾರತ'ವನ್ನು ಈ ಸಂಶೋಧಿತ ಆವೃತ್ತಿಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡಿಗರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಇನ್ನೂ ಜಟಿಲವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಭಾರತ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ವೈದಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಹಾಭಾರತವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಪಂಪ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿದೆ. ಆದರೂ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಾವ್ಯ ನಮಗೆ ಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಒಳನೋಟಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾರತವು ನೀಡುವ ಒಳನೋಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರು ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತೇಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಭಾರತ ಪರಂಪರೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಥನಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಭಾರತದ ಸರಣಿಯೂ ಕೂಡಿದೆ ಎಂದ ಮೇಲೆ ಇದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಪರ್ವ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಯಾವುದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವುದು? ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಕೃತಿ–ಓದುಗರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು' ಗಮನಿಸುವ ಬಗೆಯವನಾದ ನನಗೆ ಹೀಗೆ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೋಲಿಸುವುದು ಆಗದ ಸಂಗತಿ ಎಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ.

ತಂತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಬಹುದು. 'ಪರ್ವ'ದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲಾದ ತಂತ್ರವೇ ಬೇರೆ. ಕೇವಲ ಕಥನಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬೇರೆ ಮಾತು. ಕಥನಕಾರನೇ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಬಗೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು, ಪಾತ್ರಗಳೇ ಕಥನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಬಗೆಗೆ ಪರ್ವ ದಾಟಿ ಬಂದಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಆದ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಭಾರತ ಕೃತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯದು. ಪರ್ವ ಈ ಬಗೆಯಿಂದ ನಾಟಕೀಯ ಹಾಗೂ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ರವಾನೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಎಚ್ಚರದ ಆಯ್ಕೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳ ಪುನರಭಿನಯವಾಗುವಾಗ ಕಾಲದೃಷ್ಟಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಓಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭೂತಗಳ ನಡುವಣ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುವುದು. ಇಡೀ ಕಾದಂಬರಿ (ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಬಿಟ್ಟು) ನಡೆಯುವುದೇ ಈ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ. ಯುದ್ಧವೇ ಕಥೆಯ ಸ್ಫೋಟದ ಹಂತ. ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ತಾವು ತಲುಪಿರುವ ಹಂತವನ್ನು, ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಅವಲೋಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಯುದ್ಧಸನ್ನದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಭೂತಕಾಲದ ಸಿದ್ಧತಾಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಮುಖಾಮುಖಿ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆ ಕೇವಲ ಕಥನಕ್ರಮ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ, ಅವಲಂಬಿತ ಕಥನಕ್ರಮಕ್ಕೆ 'ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ' ನೆಲೆಯೂ ಒದಗುತ್ತದೆ. ('ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ' ಎಂಬ ಪದ ತೃಪ್ತಿಕರವಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೆ. ಪಾತ್ರ ತನ್ನೊಡನೆ ತಾನೇ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದುವುದು). ವರ್ತನೆ ಹಾಗೂ ವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ಎರಡೂ ಇರುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ವರ್ತನೆಗೆ ತಾವೇ ಜವಾಬ್ದಾರವಾಗಬೇಕಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಬೇರೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಏಕಘನವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವೆನು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಯುದ್ಧವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ, ಕೌರವನ ಪಕ್ಷದ ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ಹಲವರು (ಕರ್ಣನೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೆಲುವು ಪಾಂಡವರದು ಎಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಜಯವೆಂದು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಪಾಳೆಯಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟ ಸೋಲನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವೀರಾವೇಶದಿಂದ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಾರ್ಕಿಕ ಏಕಘನ ಪಾತ್ರಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಲು ಹೊರಟ ನಮಗೆ ಈ ವೀರರು ಶತಮೂರ್ಖರೋ, ಸುಳ್ಳುಗಾರರೋ ಆಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಎಲಾ! ಇದೇ ತಾನೇ ತಾವು ಸೋಲುವುದು ಖಂಡಿತವೆಂದು ವಾದಿಸಿದ, ಈಗ ನೋಡಿದರೆ ಪಾಂಡವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಧೂಳೀಪಟ ಮಾಡುವೆನೆಂದು ಕೂಗಾಡುವನಲ್ಲಾ' ಎಂಬ ಮಾತು ನಮ್ಮಿಂದ ಹೊರಟೀತು. ಆದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದವರಿಗೆ ಇದು ವಿಚಿತ್ರವೆನಿಸದು.

ಆದರೆ 'ಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಕ ಪಾತ್ರಗಳೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಚಿಂತನವನ್ನೂ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ 'ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ವರ್ತನೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಧ್ಯ·ರುವುದು ಬದುಕಿನ ಲಯವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಪುರಾಣ–ವಾಸ್ತವತೆ

'ಪರ್ವ' ಕಾದಂಬರಿ ಭಾರತ ಪ್ರಸಂಗದ ಎಷ್ಟೋ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಾಲದೇಶ ಬದ್ಧ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಥನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ, ದೇಶಮುಕ್ತವಾದ ಎಷ್ಟೋ ವಿವರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಮರ್ತ್ಯ ದೇವಲೋಕಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಮರ್ತ್ಯದಲ್ಲೂ ಅತಿಮಾನವ ಘಟನೆಗಳು ಹೀಗೆ ಹಲವು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ, ಪುರಾಣಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಯಾಕೆ ಒಂದು ಪುರಾಣ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಅದಿಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರ್ವ ಕಾದಂಬರಿ ಹೀಗೆ ಪುನಾರಚನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥನದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಭೌಗೋಳಿಕ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಧಾನ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರವೂ ಮಾನವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಶೋಧನಕಾರನ ನೆಲೆಯನ್ನು. ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವವರು, ವರ್ತಮಾನವು ಆ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವುಕ, ಭ್ರಾಮಕ ಹಾಗೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾರೆ (ಇದು ಒಂದು ಬಗೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ, ಇದೊಂದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲ). ಈ ಶೋಧಕರ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಊಹೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ, ಆ ಊಹೆ ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರ್ವ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಚೀನವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸ ಹೊರಡುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಭಾವಕೋಶಸ್ಥಿತ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನೇನೂ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳ ಸ್ಫೋಟದ ಉದ್ದೇಶ ಅದರ ಒಳಗೆ ಅಡಗಿರುವ ವಾಸ್ತವದ ಒಣ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಪುನಾರಚಿತಗೊಂಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಬದುಕು ತನ್ನ ಮುಂಚಾಚುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದೊಳಕ್ಕೂ ಹಾಯಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು 'ಕಾಣಿಸುವುದು' ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ವಿವರಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಭೂತಕಾಲದ ವಾಸ್ತವ ವಿವರಗಳು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೂ ದಾಟುವುದೆಂದರೇನು? ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಘಟಕವೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ, ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು, ನಿರ್ಣಾಯಕ ಶಕ್ತಿಗಳು, ಒಟ್ಟು ರಚನಾಸೂತ್ರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ನಿರಂತರ ಪ್ರವಾಹದಿಂದ

ದತ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಒಂದು ಬಗೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನದ ಪುನಾರಚನೆ ತನಗೆ ತಾನೇ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಸಂಗತಿ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ಅದರೊಳಗೆ ನಿರಂತರಗೊಳ್ಳುವ ಜೀವನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. 'ಪರ್ವ' ಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲೆಂದು ಹೊರಟ ಉದ್ದೇಶ ಆ ಕಾಲದ ಕತೆಯನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸಲೆಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಆ ಪುನಾರಚನೆಯೊಳಗೆ ನಾವು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಜೀವನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಯೋಗ್ಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಒಂದು ಗುರಿಯಾಗಿದೆ: ಇದೇ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದು ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾಲದ 'ಅಧಿಕೃತತೆ'ಗೆ ಮಾತ್ರ ಮುಗಿಬೀಳುವುದಕ್ಕೂ ಆ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿತರ್ಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಪರ್ವ ಕಾದಂಬರಿ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಿ ಹಾಗೂ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಮೇಳವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರ ಯಾರ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲೂ ಇರದ ಆಯಾಮವೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಇದೆ, ಅದೇ ಅದರ ಜೀವಕೇಂದ್ರ. ಮೌಲ್ಯಗಳು ತೀವ್ರ ಪ್ರಶ್ನಿತವಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಒಳವೈರುಧ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೋ ಎಂಬಂತೆ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ಜೀವನದ ಆಕಾರವೇ ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೊಂದಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಯಾಮ.

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ 'ಪರ್ವ'ವು ಪುರಾಣವನ್ನು ಒಡೆಯುವುದು ವಿಗ್ರಹ ಭಂಜನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲ. (ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಂಥ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೂ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಿತವೇ ಇದೆ). ವಿಗ್ರಹ ಭಂಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಜನರ ಭಾವಕೋಶಕ್ಕೆ ಆಘಾತ ತರುವ ದೃಷ್ಟಿ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಇದೆಯೆಂದು ಊಹಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ.[1] 'ಪರ್ವ' ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವೀಕರಣಗೊಂಡ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳೊಳಗೆ ಹೊಸಬಗೆಯ ಪುರಾಣವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಎಂದರೆ ಭಾರತದ ಕಥಾವಿವರಗಳ ಮೂಲಕವೇ, ಬದುಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಪುನಃ ಸಂಯೋಜಿತ ಪುರಾಣವೂ ಹೊರಬರುವುದು. ಜೀವನದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಮಗಿರುವ ಹೊಣೆ[2]ಯನ್ನು ಸಾಂಧರ್ಭಿಕವಾಗಿ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಶುಕ ಹಾಗೂ ಭೀಷ್ಮ ಇವರಿಬ್ಬರ ಬದುಕಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಭೀಷ್ಮ ತಾನು ಆಚರಿಸಿದ ಬದುಕಿನ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವನಾದರೂ, ಅವನಿಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಅವನೊಡನೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಜೀವನಿರಾಕರಣೆಯ ಅವನ ವ್ರತದ ಫಲಿತವನ್ನು ಕಂಡದ್ದು ಕೃಷ್ಣ ದ್ವೈಪಾಯನನ ಭೇಟಿಗೆ ಹೋದಾಗ ನಡೆದ ಶುಕನ ನಿರ್ಯಾಣದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ. ತನ್ನ ವರ್ತನೆಗಳ ಹಿಂಬದಿಯ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು ಭೀಷ್ಮ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿ, ಆ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವದೊಳಗಿರುವ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಸಬಗೆಯ ಪುರಾಣದ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂತಹುದೇ ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆ ಕುಂತಿ, ದ್ರೌಪದಿಯರಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಇಬ್ಬರೂ ಬಹು ಪತಿತ್ವದ ಜೀವ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದು ಒಬ್ಬನ

ಬಗ್ಗೆ ಮೋಹವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವರು. ಆದರೆ ಯಾರ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ಪಡೆಯಲಾಗದೇ ಹೋದವರು. ಹೆಂಗಸಿನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಎರಡು ಪಾತ್ರ.. ಮೂಲಕ ಪಡೆಯಲು ಕಾದಂಬರಿ ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದೇನೆಂದರೆ 'ಪರ್ವ' ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವೀಕೃತ ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕವೇ. ಆ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ.

ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಪರ್ವ: ಯುದ್ಧ ಸನ್ನದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ, ಆ ಹಂತವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪರ್ವ'ವೆಂದರೆ ಗೆಣ್ಣುಗಳು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕೂಡ ಇದೆ (ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಪರ್ವಗಳೆನ್ನುವುದು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ). ಇಲ್ಲಿ ಕಥನ ಕೂಡ ಒಂದೊಂದು ಮನಸ್ಸಿನ ನೆನಪುಗಳ ಮೂಲಕ ಚೂರು ಚೂರಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಭಾಗವೂ ಭಾರತದ ಕಥೆಯ ಒಂದೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಇದ್ದೀತು. ಅಥವಾ ಪೂರಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ರಚನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೇನೇ ಇರಲಿ. 'ಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ 'ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಾನ'. ಶಲ್ಯನ ಮೊಮ್ಮಗಳ ಋತುಚಕ್ರ ವೈಫಲ್ಯದ ಕಥನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಯುದ್ಧದ ಉತ್ಕ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕರಿಂದ ಬಲಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯರಾದ ಹೆಂಗಸರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಡುವೆ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಕಥನ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಲಯ ಮೇಳನದ ದನಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ವಿಕೃತ ಭಾವವೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವುದು. ನಿಯೋಗ, ಬಹುಪತಿತ್ವ, ಬಹುಪತ್ನಿತ್ವ, ಸ್ತ್ರೀಪ್ರಧಾನ ಬುಡಕಟ್ಟು, ಮನುಷ್ಯ ರಾಕ್ಷಸ ಸಂಬಂಧದ ಜನನ, ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಜೀವನಕ್ರಮಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಿಂದ ಯುದ್ಧ ಸ್ಫೋಟಗೊಂಡಿದೆ. ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಂತವೊಂದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ತಲುಪಿದೆ. (ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದ ಜೀವನ ಕ್ರಮ). ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಂಗಸು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿನ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಹೆಂಗಸೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉತ್ತರಗಳು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿವೆ. ಹೀಗಾದರೂ ಬದುಕಿನ ಲಯಗಳು ಎತ್ತಲೋ ಸಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಗಂಡು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ, ಆದರೆ ಜೀವನದ ಒಟ್ಟು ಒತ್ತಡ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ 'ಅಕ್ರಮ' ಸಂಬಂಧಗಳ ಕಡೆಗೂ ನುಗ್ಗುವುದೆಂಬ ವಿಚಾರವೊಂದು ಮಂಡಿತವಾದಂತಿದೆ. ಸುಭದ್ರೆ ಹಾಗೂ ಸಾಲಕಟಂಕಟಿಯರ ಬದುಕಿನ 'ತೃಪ್ತ' ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ[3] ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಪುರಾವೆ ದೊರಕಬಹುದು. ತನ್ನನ್ನಷ್ಟೇ ಒಲಿಯುವ ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುವ ಪುರುಷನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಅರ್ಜುನ. ಭೀಮನೂ ಅದೇ ನೆಲೆಯವನೇ. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ತನ್ನ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಹೆಂಗಸು ಸಿಗಬೇಕೆಂಬುದು ಅರ್ಜುನನ ನೆಲೆಯಾದರೆ, ಹೆಂಗಸಿನ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತಾನು ಸಿಗಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯು ಭೀಮನದು. ಹೀಗಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ, ಇರುವಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು, ಗಂಡಿನ ಸ್ವಭಾವದ ವಿವಿಧ ಚಾಚುಗಳ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಳೆಯುವ ಆಕಾರವನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ಪ್ರಮುಖ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಜನಾಂಗಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು, ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೆಲವು ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಕೊನೆಯ ಮಾತುಗಳು

(ಅ) ಮೇಲಿನದು ಪರ್ವ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಮಗ್ರ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರದ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರವೇಶ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಶೋಧನೆ ಮಾತ್ರ.

(ಆ) ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಕೃತಿ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಹೌದು. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೂಡ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸುವಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹುಟ್ಟವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಮರ್ಥನೆ ವಿನಾಕಾರಣವೂ, ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ (ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅಲ್ಲ) ನೆಲೆಗಳಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸುವ, ದಾಳಿ ಮಾಡುವ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯನ್ನು (ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಲೇಖಕರಾದ ಶ್ರೀ ಭೈರಪ್ಪನವರೂ ಈ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿದ್ದಾರೆ) ಎದುರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ. ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರ ಎದುರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿದವರ ಕೃತಿಗಳೂ ಇವೆ; ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾನದಂಡಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕೃತಿನಾಮಕಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ಕೃತಿನಾಮಕಗಳ ಎದುರು ನಿಜವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ನೂರು ಇರಲಿ) ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಅಪಾಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕುಟಿಲತೆಯು ಬಗೆಯುವ ಅಪಮಾನವೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಅನುಬಂಧ

1. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಿದೆ. ಪರ್ವವು ಪುರಾಣ ವಿಘಟನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿದ್ದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಗೆಬಗೆಯದ್ದಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ನಾನಿಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರನ್ನೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಷ (ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ) ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯಾಗುವುದಾಗಲೀ, ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರತಿಗಾಮಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಾಗಲೀ ಶಿಕ್ಷಾರ್ಹ ಅಪರಾಧವೆಂಬ ನೆಲೆಗೂ ಹೋಗುವ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಕ್ಷ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಪುರಾಣವನ್ನು ವಿಘಟಿಸಿರುವಲ್ಲಿಯೂ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಧೋರಣೆಯೇ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಗುಮಾನಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಪುರಾಣವನ್ನೂ, ಅದರ ಆಕಾರವನ್ನೂ ನಿರ್ದಯೆಯಿಂದ ಒಡೆಯುವ ಮೂಲಕ ಜನರ ಭಾವಕೋಶಕ್ಕೆ ಆಘಾತ ತಂದಿದ್ದಾರೆಂದು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಭಾರತದ ಪುರಾಣಗಳೊಳಗೆ

ಇರುವ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪರ್ವ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದರಿಂದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಜನರೆಲ್ಲರೂ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲಗೊಳ್ಳುವರೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯೂ ಸಮೂಲವಾದ ಇಂಥ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತರಲಾರದು. ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಸೂಚನೆಯು ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರಕಿದರೆ ಅದೇ ಒಂದು ಸಾಧನೆ. ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆದಿರುವ ಕೃತಿ ರಚನೆಗಳೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದೆಯೂ ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಮಹಾಭಾರತದ 'ಪುರಾಣ' ರಚನೆಯು ಈ ಕಾಲದ ಓದುಗರ ಭಾವಕೋಶದಲ್ಲಿ ತಳೆಯುವ ಆಕಾರ ಎಂಥದ್ದು ಎಂಬುದೇ ನಮಗಿನ್ನೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. (ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರ್ವ ಓದುಗರಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರಲು ನೆರವಾಗಲೂಬಹುದು) ಹೀಗಿರುವಾಗ ಪುರಾಣಸ್ಫೋಟದಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯು ಏನನ್ನೋ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದಾಗಲೀ, ಓದುಗರಿಗೆ ಆಘಾತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುವುದಾಗಲೀ, 'ತಮಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದೇ ಸತ್ಯವಿರಬೇಕೆಂಬ ಭ್ರಮೆ'ಯ ಮಾತಷ್ಟೇ ಆಗುವುದು. ಮೊದಲು 'ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೆಂಬ ಗುಮಾನಿ'ಯ ಪಕ್ಷದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚರ್ಚೆ ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಬಯಸುವಂಥದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು 'ಪರ್ವ' ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕನ್ನಡ ಸೃಜನಶೀಲ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹಾಕಿದ ಸವಾಲಾಗಿದೆ. ನವೋದಯದ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರೂ ಈ ಪಕ್ಷದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಗಳಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. (ಈ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕುವೆಂಪು ಕೂಡ ಸೇರಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ) ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನಿಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

2. ಜೀವದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ಹೊಣೆಯ ನಿರಾಕರಣೆ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯ ಪಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಈ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆ. ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಬಹುದು. ಕೆಲವು ಕಡೆ (ವಂಶವೃಕ್ಷ) ಇದು ಒಟ್ಟು ಕಥನದ ಒಳಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವರೆಂಬುದು ಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕೇ ಬೇಡವೇ ಎಂಬುದು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಓಟ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಸುಮ್ಮನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

3. 'ತೃಪ್ತ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕೊಂಚ ಎಚ್ಚರವೂ ಬೇಕೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಲಿದವರನ್ನು ಪಡೆದರೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ 'ತೃಪ್ತ' ಎನ್ನಲಾಯಿತು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭೀಮ ಹಿಡಿಂಬೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾದರೂ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಗಸರೂ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಯುದ್ಧದ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಾಜ್ಯದ ಹಕ್ಕುದಾರಿಕೆಗಾಗಿ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ, ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದ ಮುಂದಿನ ವಾರಸುದಾರರಾದ ಚಿಕ್ಕವರು. (ಮುಂದಿನ ಜನಾಂಗ) ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಪರ್ವವೂ ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ವಾರಸುದಾರರಾರೂ ಉಳಿಯದೇ ಹೋಗುವ, ಮಕ್ಕಳು ಹುಟ್ಟುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಶೂನ್ಯಗೊಂಡ ಹಂತವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಒಟ್ಟು ಕಥನದ ದುರಂತದ ಅಂಶವೆಂದು ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಇದು ಇನ್ನೂ ಗಾಢವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಹುಟ್ಟಲಿರುವ 'ಅಕ್ರಮ' ಸಂತಾನದ ಭವಿಷ್ಯದ ಊಹೆಯಲ್ಲಿ.

ನೆಲೆ

ಪರ್ವ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದ ಅನಂತರ ಭೈರಪ್ಪನವರು ಬರೆಯಬಹುದಾದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲಗಳಿದ್ದುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. 'ನೆಲೆ' ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪರ್ವದ ಗಾಢ ನೆರಳಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲೇ ಸುತ್ತುವ ಕಾದಂಬರಿ. ಆ ಯತ್ನದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾಮ ಹಾಗೂ ಸಾವು ಇವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಹಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೈರಪ್ಪನವರು ಚಿಂತಿಸಿರುವುದು ವಿದಿತ. 'ನೆಲೆ' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದನ್ನೇ ಅದರ ಆಕಾರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನೇ ಚಿಂತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಪ್ಪ (ಸಾಣೆಗೆರೆ) ಯಾವುದೋ ನಡುಗಡ್ಡೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಶಿಲೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರದ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ತಂದೆಯನ್ನು ಚಿತೆಯ ಮೇಲೆರಿಸಿದಾಗ ಕುಮಾರನಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಜವರಾಯಿ (ಹೆಸರೇ ಸಾವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ) ಮತ್ತು ಕಾಳಪ್ಪ (ಈ ಹೆಸರೂ ಹಾಗೇ) ಇಬ್ಬರೂ ಜೀವನವನ್ನು ಕಾಣುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಕಾಲದ ಅಂತರದಲ್ಲಿರಿಸಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಮದುವೆಯಾಗಿ ಸಂಸಾರ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜವರಾಯಿ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳೊಡನೆ ಜೀವಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕುಟುಂಬದವರನ್ನು ತೊರೆದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಹೊರಗಾಗುವ ಭೈರಪ್ಪನವರ ಗಂಡುಪಾತ್ರಗಳ ಮಾದರಿ ಇಲ್ಲಿ ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮದುವೆಯೇ ಆಗದೆ ಜೀವನವನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಇತರರ ಅನುಭವಗಳೊಡನೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಕಾಳಪ್ಪ ಜವರಾಯಿಯ ಜೀವನದ ಹಳೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಜವರಾಯಿ ಜೀವನದ ಗಾಢ ರಹಸ್ಯದ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದನೋ ಅಥವಾ ಅವನ ಬದುಕೇ ಜೀವನದ ಒಂದು ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸುತ್ತದೋ ಎಂಬುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ತುಯ್ದಾಟವಾಗಿದೆ. ನಾಯಿ ನಾಗರಾಜಪ್ಪನ ಮೂಲಕ ಜವರಾಯಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾವಿನ ಅನುಭವದ ಗಾಢತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಈ ಅನುಭವ ಒದಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಕಾಮ ಹಾಗೂ ಸಾವು ಇವುಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯಗಳೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ನೆಲೆಗೆ ಸಾಗಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾವೆಗಳು ಒದಗುತ್ತವೆ. ಮದುವೆಯಾದರೂ ಮದುವೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ತಿರುಚುತ್ತಿರುವ ಕುಮಾರ ಹಾಗೂ ಮಾಲತಿಯರ ಕುಟುಂಬದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ

ಮೊದಲಾಗಿ ಅವರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿ ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ನರ್ಸ್ ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪಾತ್ರ. ಈ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲ ಆಕಾರಗಳೂ ಕೂಡ ಭೈರಪ್ಪನವರ ಇತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆಕೆ ಜವರಾಯಿಯೊಡನೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಲೇ ಆ ಜೀವನದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಅದನ್ನು ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುವ ಹೆಣ್ಣು. ಹೀಗೆ ಹುರಿಗೊಂಡ ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ನಿಜವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವಿಚಾರಗಳಷ್ಟೇ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ದಿನಚರಿಯ ತಂತ್ರ ಈಗ ಕಾಳಪ್ಪನವರನ್ನು, ಜವರಾಯಿ ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ಎದುರಿಸಲು ಅವಳಿಗೆ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಕೇವಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವ ಸುಬ್ಬಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಪಾರ್ವತಮ್ಮನ ಎದುರು ಇರಿಸಿ ಹೋಲಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸುಬ್ಬಲಕ್ಷ್ಮಿಯೇ ನಿಜ. ಸರಿ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಿಜ ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ನೇರ ಕಥನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಗನ್ನು ಪಾರದರ್ಶಕಗೊಳಿಸಿ, ಆಂಗಿಕ ಚಲನಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ ಭೈರಪ್ಪನವರು ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಭೈರಪ್ಪನವರು ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಆಕೃತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಮುಂದೆ ಏನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೋ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ: ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಗಳು

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ನನಗೆ ಉಂಟಾಗಿ ನಾನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಉತ್ತರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ.

1. 1947ರ ನಂತರದ ಘಟನೆಗಳು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿವೆ. (ಸಿದ್ಧ ಉರುಫ್ ರಾಜೇಶ್ವರಿಯ ಪತ್ರ ವ್ಯವಹಾರ ದಾಖಲೆ ನೋಡಿ) ಮತ್ತು ಇವು ಕಂಬಳ್ಳಿ ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಎಷ್ಟೋ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಹಳ್ಳಿ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೆಂದರೆ, ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಪುಟ್ಟ ಭಾರತವೆಂದು ನೋಡುವುದು ಅಥವಾ ಹಳ್ಳಿಯ ಮೂಲಕ ಭಾರತವನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು. ಆದರೆ 'ಮುಸ್ಸಂಜೆ.....' ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಂಬಳ್ಳಿ ಭಾರತದ ಒಂದು ಭಾಗ ನಿಜ; ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಭಾರತದ ಅಡ್ಡ ಕೊಯ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಭಾರತದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ತಳೆದ ನಿಲುವುಗಳು ಕಂಬಳ್ಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೆಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಲ್ಲದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಾಮ ಪಂಚಾಯಿತಿ ಚುನಾವಣೆ, ಸರ್ಕಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಮೇಷ್ಟ್ರು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಪಡೆದ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಬಂಧ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಕಂಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನದ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವುದನ್ನು 'ಮುಸ್ಸಂಜೆ' ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ: ತನ್ನದೇ ಆದ ಜೀವಂತಿಕೆಯುಳ್ಳ ಈ ಘಟಕ (ಹಳ್ಳಿ) ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂಬ 'ಪೂರ್ಣ'ಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಂಬಳ್ಳಿಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಾಷ್ಟ್ರವ್ಯಾಪಿ, ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ಇಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ತಳೆಯುವುದು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಳ್ಳಿಯ ಭೌಗೋಳಿಕ ಭಾರತದೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಸಂಕೇತವೆಂದು ತಿಳಿದು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದು. ಎಂದರೆ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೂಲಕ, ಲಂಕೇಶರು ಸಂಕೇತನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಜೋತುಬಿದ್ದ

ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದಿಂದ ಹೊರಜಿದ್ದು, ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ರಮದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಕಡೆಗೆ, ಆ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಲು ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

2. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಚಿಂತನೆ ಇನ್ನೂ ಬಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ಸೇರಿರುವುದನ್ನೂ ಈಗ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕಂಬಳ್ಳಿಯ ಬದುಕಿನಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯೊಳಗೆ ಬಂದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು: ರಂಗವ್ವ, ಸಾವಂತ್ರಿ, ಮಂಜ, ಭರಮಣ್ಣ, ಶ್ರೇಷ್ಠಿ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರು ಒಟ್ಟು ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುವಾಗ, ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ: ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಇಂಥವೇ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ಆ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೇ ವರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಆಗದು. ವರ್ತನೆಗಳು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಆ ವರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಗಳು 'ಆಕಸ್ಮಿಕ'ವೆಂಬಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗುಣ, ಜಾತಿ, ವರ್ಗ, ರಾಜಕೀಯ ಮುಂತಾದ ಯಾವುದೋ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿನ ವರ್ತನೆಯು ಆ ಸಂದರ್ಭದೊಳಗಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಒತ್ತಾಯಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಓದುಗರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವೆನಿಸಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದ ಹೊರಚಾಚುಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ದೊರಕಿರುವ 'ಮುಕ್ತತೆ' ಮತ್ತು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ಗಮನಾರ್ಹ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ವರ್ತನಾಕೋಶವೊಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಬಗೆ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾದರೆ ಇದು ಇನ್ನೊಂದು ದಾರಿ. ಇದರಿಂದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಯಾವುವೆಂಬುದರ ಸೂಚನೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ನೀತಿಗೆ ಅತೀತವಾದ (ಅನೈತಿಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ)ಪಾತಳಿಗೆ ಸೇರಿವೆ.

3. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತು. ನವ್ಯಪಂಥದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬಳಸಿದ ನಿರ್ಮಮ ನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ನಿರೂಪಕ ತಾನು ನಿರೂಪಕನೆಂಬುದನ್ನು ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವ ವಿಧಾನವಿದೆ. ನಿರೂಪಕ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಆ ನಿಟ್ಟನ್ನು

ತಟ್ಟನೆ ಮುರಿದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ; ನಿರೂಪಕನನ್ನೇ ಎದುರಿಸುತ್ತವೆ. ಓದುಗರು ಈ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ತುಯ್ತವುಳ್ಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ನಿರೂಪಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆ. ನೆನಪನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕಥಾವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿಬಿಡಬಹುದಾದ ಮಗ್ನತೆ ಮತ್ತು ಭಾವುಕತೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತುಯ್ತ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ವಾಲೋ (ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ)

ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ದೀರ್ಘಕೃತಿ ಇದು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಾಗಿ ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿರೂಪಕನೂ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ದೈನಿಕಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಬದುಕಿನ ಲಯಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳಿಗೆ ತೆರೆದಾಗ ಅದು ನಮ್ಮೆದುರು ರಾಚುವ ವಿಚಿತ್ರ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವ ಬಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಹಾರುವ ಓತಿಯೊಂದನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾದವರ ಕತೆಯೊಡನೆ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜೀವನದ ಇನ್ನಿತರ ವಿವರಗಳು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರವೇ ನಮಗೆ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಬೀ ಕೀಪರ್ ಮಂದಣ್ಣ (ಹೆಸರಿಗೂ ಅವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಶೀಲನಾ ಶಕ್ತಿಗೂ ಹೊಡೆದು ಕಾಣುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ) ಬಯಸುವ ಬದುಕು. ಹಾಗೂ ಅವನ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವರಿಗೆ ತೋರುವ ಅದ್ಭುತ ಜಗತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ: ಅವೆರಡರ ಪರಸ್ಪರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯ ನಿರ್ಧಾರವೇ ಸತ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾಗುವುದು.

ಇದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಹಾರುವ ಓತಿಗೂ ಮಂದಣ್ಣನಿಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಮಂದಣ್ಣನಂತಹವರೂ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗದ ವಿಕಾಸ ಪಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಗಿತಕೊಂಡ ಹಾರುವ ಓತಿಯೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವರು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಹಾರೋ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅದು ತಪ್ಪು ದಾರಿ ಹಿಡೀತು ಅಂತ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಕೈಗಳ ಬದಲು ಪಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿತು ಸಾರ್. ಅದಕ್ಕೆ ಅದು ಹಾಗೇ ಉಳೀತು. ಮಿಕ್ಕವು ರೆಕ್ಕೆ ಪುಕ್ಕ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹಕ್ಕಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟವು' ಎಂದೆ. 'ತಪ್ಪು ಸರಿ ಹೇಗೆ ಹೇಳ್ತೀರಿ. ನಮಗೆ ಈ ಕ್ಷಣ. ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗನ್ನಿಸಿದೆ. ಜೀವವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಕೊನೆ ಎಲ್ಲಿದೆ' ಎಂದರು ಕರ್ವಾಲೋ. ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ವಾಲೋ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಬರಲಿರುವ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಜೀವಿಗಳು ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಹೊಸ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೂಡ ಚಿಂತನೆ ಇದೆ. ಇವರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾರುವ ಓತಿಯ ಅಂತರಾಳದತ್ತಣ ಪಯಣವೂ ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ; ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶೋಧನೆಯ ಪರವಲಯವನ್ನು ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವ ಪೋಲಂಕಿ ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರ ಮಾತು ನಿಜ. (ನೋಡಿ:ರುಜುವಾತು-1) ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಈ ಶೋಧನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶವಂತೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ದೈನಿಕಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಅದರ ಜಂಜಡಗಳನ್ನು ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಅವ್ಯಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯತ್ತ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪಲಾಯನದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ದೈನಿಕಗಳಿಗೂ ಶೋಧಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಇದು ಜೀವನದ ಅರ್ಥಗಳ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಶೋಧನೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಚಿರವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಚರವಾಸ್ತವಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು (ನೋಡಿ: 'ಕರ್ವಾಲೋ' ಕೊನೆಯ ಪುಟಗಳು) ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿತವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾರುವ ಓತಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕಾದಂಬರಿ ಕೇವಲ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡ ಆದರೆ ಚಲನೆ, ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಜೀವವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಚಿರವಾಸ್ತವವೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೌಮೌಜೀಗಳು, ಸಹಜ ಲಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಟಕ್ಕನೆ ನುಗ್ಗಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ ಸ್ಥೂಲಜಗತ್ತಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಒಳಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿವರಗಳು ನುಗ್ಗಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯತ್ತ ಮನುಷ್ಯ ಮುನ್ನುಗ್ಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ ವಿಧಾನ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹೊಸತನವನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆಯೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಮತ್ತು ಅರಮನೆ: ಎರಡು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಮತ್ತು ಶೀನಿಂಗವ್ವ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ನಿರೂಪಕರು ಇಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಾಲಗಳಿವೆ. ಕತೆ ನಡೆದ ಕಾಲ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾಲ. (ಇವೆರಡರ ನಡುವಣ ಅಂತರ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳು) ಶೀನಿಂಗವ್ವ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಕಿ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ನೇರವಾಗಿ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ: ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಂಡವರೂ ಅಲ್ಲ. ಶೀನಿಂಗವ್ವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕತೆಯನ್ನು ನೋಡಲೆಂದು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಎರಡು ಪರಿಸರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಕನಾಗಿರುವ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸರಗಂದೇಸಾಯಿ ಮತ್ತು ಹುಚ್ಚಯ್ಯ ಆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು; ಅರಮನೆ ಹಾಗೂ ಸೀಗೆಮೆಳೆ. ಆ ಎರಡು ಪರಿಸರಗಳು: ಇದಿಷ್ಟು ಕತೆಯೊಡನೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಇರುವ ನೇರವಾದ ಪರಿಚಯ; ಉಳಿದದ್ದಕ್ಕೆ ಶೀನಿಂಗವ್ವನೇ ಕಣ್ಣು.

ಶೀನಿಂಗವ್ವ ನಿರೂಪಕಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರವೂ ಆಗಿದ್ದವಳು; ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಕಂಡಿವೆ. ರವಿಚಂದ್ರನನ್ನು ಹೆತ್ತ ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಸತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಿರೂಪಕಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಕ್ರಮ ಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಗಳು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಹೊಂದುವ ಅವಸ್ಥೆಯ ಪರಿಚಯ ನಿರೂಪಕಿಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಆಕೆ ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು 'ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವ' ಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಳು. ಅವಳು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಮೊದಲು ತನ್ನದೇ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಸರಿಯುವಳು. ಕುಡಿದು ಉಲ್ಲಸಿತಳಾಗಿ ಕತೆ ಹೇಳಲು ಮೊನಲು ಮಾಡುವ ನಿರೂಪಕಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ವಾಸ್ತವಗಳ ಪಾತಳಿಗಳ ಸರಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲಳು. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಪಾತಳಿಗಳ ಶೀನಿಂಗವ್ವನನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ನಾಯಕಿಯ ಕೊನೆಗಾಲದ ಕತೆಯ ಭಾಗ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ತಾನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲಾರದೆ ನಿತ್ಯ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಇಡೀ ಕತೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಯುವ, ಜೋಡಿಸುವ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಶೀನಿಂಗವ್ವನನ್ನು ನಿರೂಪಕಿಯನ್ನಾಗಿ

ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿ 'ಐತಿಹ್ಯ' ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಾಜನ ಕತೆ ಬರೆಯುವ ಆಸ್ಥಾನದ ಚರಿತ್ರಕಾರರು, ಆಳಿದವರ ಕಥನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಡುವ ಸೂತರಂತೆ ಹೀಗೆ 'ಐತಿಹ್ಯ' ಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಷ್ಟೆ.

ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಈ 'ಐತಿಹ್ಯ'ವಷ್ಟೇ ಆಗದಂತೆ ಮಾಡುವ ನೆಲೆಯು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೇ ನಿರೂಪಣೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕತೆಯೊಡನೆ ಪಡೆದಿರುವ ಪರಿಚಯವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಸರಗಂದೇಸಾಯಿ ಮತ್ತು ಹುಚ್ಚಯ್ಯ; ಅರಮನೆ ಹಾಗೂ ಸೀಗೆಮಳೆ ಇವೆರಡೂ ಜೋಡಿಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಶೀನಿಂಗವ್ವನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇವು ಕೇವಲ ವಿವರಣೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ನಿರೂಪಕನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವು ಕಾದಂಬರಿಯ ದ್ವಂದ್ವಮಾನ ನೆಲೆಗಳು.

ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನೂ, ನಿರ್ವೀರ್ಯನೂ ಆಗಿ ನಗೆಪಾಟಲಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಸರಂಗದೇಸಾಯಿ ಮತ್ತು ಅವಧೂತನಂತೆ ತಿರುಗಾಡುವ ಹುಚ್ಚಯ್ಯ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸಿಂಗಾರೆವ್ವನ ಬದುಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಅಸಕ್ತರು. ಆದರೂ ಹುಚ್ಚಯ್ಯ ಸತ್ತಾಗ ಮಳೆ ಬರುವುದು. ಅವನ ಸಮಾಧಿಯ ಬಳಿ ತನ್ನ ವಾಸ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಮರ್ಯಾ ಸಿಂಗಾರವ್ವನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಉಲ್ಲಾಸದ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತರುವುದು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅರಮನೆ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಇವುಗಳ ವೈಸಾದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವಧಾತುವನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಎಲ್ಲಿರುವುದೆಂಬ ಬಗೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಖಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅರಮನೆಯ ಮತ್ತು ಮಳೆಯ ವರ್ಣನೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಈ ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರವು; ನಿರೂಪಕಿಯದ್ದಲ್ಲ. ಸರಂಗದೇಸಾಯಿ ಮತ್ತು ಹುಚ್ಚಯ್ಯ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ದೈನಿಕಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ 'ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ' ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಸರಿ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದೈನಿಕಗಳೊಡನೆ 'ಹೊಂದದ' ಅರಮನೆ ಇದೆ; ಸೀಗೆಮಳೆ ಇದೆ. ಒಳ ಹೊಕ್ಕರೆ ಇವೆರಡೂ ಭ್ರಮೆಗೆ ತಳ್ಳಬಲ್ಲವು. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಳೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಕಿಟಕಿಯೂ ಒಂದಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಕಾದಂಬರಿಯು ತಳೆಯುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶೀನಿಂಗವ್ವ ನಿರೂಪಕಿಯಾಗಿ ಕತೆಗೆ ಐತಿಹ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಮಾತ್ರ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಎರಡನೇ ಎಳೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕತೆಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಜಗತ್ತುಗಳು ಪಡೆಯುವ ಒಳಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸೋಣ. ಸಿಂಗಾರೆವ್ವನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದವರಿಬ್ಬರೂ 'ಹೆಣ'ಗಳೇ. ಜೀವಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿದವರು. ಮರ್ಯಾನಿಗೆ ಸಿಂಗಾರೆವ್ವನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಇದೆ. ಮರ್ಯಾ

'ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಂದವನು' (ಅವನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ರವಿಚಂದ್ರನೂ ಹುಟ್ಟಿದೊಡನೆ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ). ಸಿಂಗಾರೆವ್ವನ ತಂದೆ ಆಸ್ತಿಗಾಗಿ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ದಾಳಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವವನು. ಹುಚ್ಚಯ್ಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವವನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಜಗತ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಮಾರ್ದವದ ಮೃದುವಿನ್ಯಾಸದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಕ್ರೂರವಾದ, ಜೊತೆಗೆ ಉತ್ಕಟವಾದ ತಿಕ್ಕಾಟವಿದೆ. ಮರ್‍ಯಾ ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಇವರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲೂ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸೆಣಸಾಟವೇ ಧಾತುವಾಗಿದೆ. ಸಿಂಗಾರೆವ್ವನಿಗಾಗಿ ಇಣಚಿಯನ್ನು, ಮೊಲವನ್ನು ಮರ್‍ಯಾ ಕೊಲ್ಲುವನು. ಹುಚ್ಚಯ್ಯನ ಹೆಣದ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ, ಮೂರ್ಛೆ ಬಿದ್ದ ದೇಸಾಯಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಇವರು ಕೂಡುವ ವಿವರವೇ ಈ ಸಂಬಂಧದ ವಿನಾಶಕಾರಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರಲಿ, ಹುಣಿಸೇಮೆಳೆಯಲ್ಲಿರಲಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಗಂಡು ಜಗತ್ತನ್ನು. ಆಯ್ಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅವಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಅರಮನೆಯ ಲಯಗಳು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಎಲ್ಲಿಗೆ ತಳ್ಳಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಚಿನ್ನದ ಡಾಬನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ ಕುಳಿತ ಹಿರಿಯ ದೊರೆಸಾನಿ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಹುಣಿಸೇಮೆಳೆಯಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ, ಭ್ರಮೆಯ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಹುಚ್ಚೆದ್ದು ನುಗ್ಗುವಳು. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾಧಿ, ಸಮಾಧಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಹೆಣಗಳು; ಅಲ್ಲಿ ಮರ್‍ಯಾನನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಈ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತುಗಳು ಎದುರುಬದುರಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಗಂಡು ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರೌರ್ಯ ತುಂಬಿದ ವಿರಳತನವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಬಿಡುಗಡೆಯ ಗೆಲುವಿನ ಒಳದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಳು ಗರ್ಭ ಧರಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ದೇಸಾಯಿ ಅದನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವನು. ತನ್ನೊಳಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ಜೀವದ ಕುಡಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಿಂಗಾರೆವ್ವ ಮುಕ್ತಿಯ, ಗೆಲುವಿನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಕತೆಯು ಕೇವಲ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಜೀವನದ ಕತೆಯಾಗದೆ ಜೀವನದ ಒಳಗಿರುವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

ಚಕೋರಿಯ ಸಂಘರ್ಷ

ಜ್ಞಾನದಾಹಿ ಮಾನವನಿಗೆ ಕಲೆ ಏಕೆ ಬೇಕೆಂಬುದು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೂ ಕೊನೆ ಮುಟ್ಟಿದಂತಾಗಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಲೆಗಾರರ ಎದುರು ಸೆಟೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಕವಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜಟಿಲ. ದಿನದಿನದ ದಂದುಗಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡು ಅರ್ಥಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಒಲಿವ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಆತ ಕಟ್ಟಬೇಕು. ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು, ಅದರ ನಡಿಮೈಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಷ್ಟು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಸಿದು ಹೇಗೋ ಅದು ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ಸಾಧಿಸುವುದುಂಟು. ಇದು ಕವಿ ಎದುರಿಸುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜ ಮತ್ತು ಸೋಗುಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೊಂದು. ಎಂದಾದರೂ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿಯೋ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿಯೋ ಎದುರಿಸಲೇ ಬೇಕು: ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಜಟಿಲ ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕಾಣಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಲೇಬೇಕು.

ಚಕೋರಿ ಕನಸುಗಳು ನಿವೇದಿಸುವ ಕಥಾನಕ. ಚಕೋರಿಯ ವಿಮೋಚನೆಗಾಗಿ ತಿಂಗಳರಾಗವನ್ನು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ಗ್ರಸ್ತನಾದ ಚಂದಮುತ್ತ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕನಸುಗಳ ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಚಂದಮುತ್ತ ಕಲಿತ ಸಂಗೀತ, ಅವನ ಗಣೆಯ ಬಾಜನೆ ಕಲೆಯ ಒಂದು ಮುಖ. ಮಹಾನುಭಾವನನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುವ ಗಾನಕಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ. ಆದರೆ ಅದರ ನಿಜರೂಪ ಮುದಿಜೋಗ್ತಿಯ ರೂಪದ ಯಕ್ಷಿಯಿಂದ ಲಭ್ಯ. ಹೀಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಹೊರತು ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲ. ಪೀಡಿತ ಚಕೋರಿಯನ್ನು ವಿಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತ ಚಂದಮುತ್ತ ಶಿಲೆಯಾದ. ಕಲೆ ಏಕೆ ಬೇಕೆಂಬ ಹಳೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತರ. ಇಡೀ ಕಥಾನಕದ ತುಂಬ ಕಲ್ಲಾಗುವುದು, ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾಗುವುದು, ಪೀಡಿತರಾಗುವುದು, ಜೀವತಳೆಯುವುದು, ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗುವುದು ಆವರ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಚಕೋರಿ'ಯ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು ಅದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ; ಆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ –ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ, ದೈನಿಕ ಲಯಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕದಂತೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಸಾಹಸದ ಕೆಲಸ. ಈ ಕಥಾನಕ 'ಆಗುವ' ಮಾದರಿಯದ್ದು 'ಹೇಳುವ' ಮಾದರಿಯದ್ದಲ್ಲ (ಹೇಳುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಸಹ). ಈ 'ಆಗುವಿಕೆ'ಗೆ

ಅವಶ್ಯವಾದ ಅನನ್ಯವೆಂಬ ಕಥನರೂಪವನ್ನು ಕೃತಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ತಿಂಗಳರಾಗದ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ ಚಂದಮುತ್ತನ ಕಥೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತಲೇ ಕೇಳುವವರನ್ನು ಅರ್ಥಭಾರದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಅತೀತವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸನ್ನದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ತರ್ಕಸೂರ್ಯನ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯ ವಿಮುಕ್ತಿ. ಕಥಾನಕದ ಕೊನೆಗೆ ಚಂದಮುತ್ತ ಕಲ್ಲಾದರೆ, ಓದುಗರು ಲೌಕಿಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ನೆಲೆಯ ಅನುಭವವೆಂದಲ್ಲ, ಒಂದು ದೇಹವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅದರ ನೆರಳು.

ಈ ಕಥಾನಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಲವಾದ ಮಗ್ಗಲು ಲಕ್ಕಬ್ಬೆ. ಎಲ್ಲ ಅತೀತಗಳನ್ನೂ ಐಂದ್ರಿಯಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ನೆಲದಾಯಿ ಈಕೆ. ನಾದ ಜೋಗುಳವಾಗುತ್ತದೆ, ಚಂದ್ರ ಹಾಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಲ್ಲಿನ ಮೂರ್ತಿಯೊಡನೆ ಸರಾಗ ಮಾತುಕತೆ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಲೌಕಿಕದ ಒಡಲ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಲ್ಲದೆ ಚಂದಮುತ್ತ ಹುಡುಕಾಟದ ಹಾದಿ ತುಳಿಯಲಾರ. ವಾಸ್ತವದ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆಯದ ಹೊರತು ಕಲೆಗೆ ಬಿಡುಗಡೆಯಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಕಬ್ಬೆಯ ಹಂಬಲಗಳು, ಹರಕೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಚಂದಮುತ್ತನಿಗೆ ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳ ಆಕಾರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಆತ ಈಗಾಗಲೇ ಕಲೆಯ ನಿಜವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬಂದವನು. ಈ ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಲಾರ. ಮಗನನ್ನು ಪಡೆಯುವ ತನ್ನ ನೋಂಪಿ, ಕೊನೆಗೂ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಡ ಲಕ್ಕಬ್ಬೆಯ ಚಡಪಡಿಕೆ ಕೇಳುಗರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲಣಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಚಂದಮುತ್ತನಂಥವನನ್ನು ಹಡೆಯುತ್ತ, ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಲಕ್ಕಬ್ಬೆ ಲೋಕದ ದೈನಿಕ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದ್ವಿದಾಭಾವಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಅಪೂರ್ವ ನಾಟಕೀಯತೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಈವರೆಗಿನ ನಾಟಕ, ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮೈದಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಚಕೋರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನೆಲೆಯ ಮುನ್ನಡೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಚಂದಮುತ್ತನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಿಂಬವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಅವನ ಕಾಣ್ಕೆಗೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗುವಂಥವು. 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಿದು. ದೇಹ ಮತ್ತು ದೈನಿಕ ಸಂಭೂತಿ, ವಾದನ ಮತ್ತು ನಾದ, ಶಿಲೆ ಮತ್ತು ದೈವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. 'ಅವತರಿಸದೆ' ಆಕಾರ ತಳೆಯದೆ, ಉಟ್ಟ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಮೈಲಿಗೆಯಾಗದೆ ಯಕ್ಷಿ ಚಂದಮುತ್ತನನ್ನು ಒಲಿಯಲಾರಳು. ಇದು ಸತ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ, ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಸತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಎರಡಾಗುವ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯ ಹೋಳಾಗುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಂಬಾರರು, ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೋಳುಗಳೂ 'ಸತ್ಯಗಳೇ' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ತಲುಪಿದಂತಿದೆ. ಇದು ಕುತೂಹಲದ ಹಂತ.

ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ ಕಥನ ಮಾದರಿ

ಈಗಾಗಲೇ ಕಳೆದ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಇಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ತೀರಾ ಹೊಸದಾದ ಭೂಮಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಆಲನಹಳ್ಳಿಯ ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂಥದು. ಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಮಾನತೆಗಳು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥಕನಾಗಿಯೂ ವೀಕ್ಷಕ ಕಥಕನಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಗ್ನಕಥಕನಾಗಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ದೇಸೀ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಥಕನ ಮಾದರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾದರಿ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುದಲ್ಲ; ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡದ್ದು. ಈ ವಿಕಾಸಪಥ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತ ಬಂದದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ಕಾಡು' 1970ರಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ 'ಕ್ರೌರ್ಯ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಈ ನಾಮಪಲ್ಲಟ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶಿತ ಹೇಗೆ ಇರಲಿ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಜೀವನಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಹೊಸೂರು ಅದರ ಕೊಪ್ಪಲು ಇವೆರಡರ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜೀವನ ಆ ಊರುಗಳನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಕಾಡಿನ ವಿಸ್ತರಣೆಯಂತೆ, ಅಥವಾ ಅದರದ್ದೇ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಟುವರ್ಷದ ಹುಡುಗನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅವನ ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡಿದಂತೆ ಮಂಡಿಸುವ ಯತ್ನವಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಹುಡುಗ ಕಿಟ್ಟಿ, ಹಾಗೂ ಕಥಕನ ನಡುವಣ ಗೆರೆ ತೆಳುವು. ಕಿಟ್ಟಿಯ ಅತ್ತೆ ಮಾವ ಕಮಲಮ್ಮ, ಚಂದ್ರೇಗೌಡರು ತಾವೇ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರುಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗೆ ಹತ್ತಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಭಾಗ ಐದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಗಾಗಿ ನೋಡೋಣ.

"ಚಂದ್ರೇಗೌಡರು ನೆನ್ನೆ ರಾತ್ರಿಯ ಹಾಗೆ ಹಟ್ಟಿಯೊಳಗೆ ಮಲಗದೆ ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಚಿರಕಿ–ಚೋಡು ಮೆಟ್ಟಿ ಬ್ಯಾಟರಿ ಹಿಡಿದು ಹೊರಟು ಬಿಟ್ಟದ್ದು ಕಂಡು ಕಮಲಮ್ಮ

ಸಪ್ಪಗಾದರು. ಸದಾ ಸಪ್ಪಗೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಅತ್ತೆ ಬೆಳಗಿಂದ ನಗುನಗುತ್ತ ಇದ್ದುದು ಕಂಡ ಕಿಟ್ಟಿಗೆ ಹೀಗೇ ಇದ್ದು ಜಡಲಿ ಎನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಾವ ಹೊರಗೆ ಹೊರಟ ಕೂಡಲೆ ನಡುಮನೆಯ ನಿಲುವಿಗೆ ಅತ್ತೆ ೧ಂತರು..."

ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಹೋಗಿ ಹೊರಬರುವ ಕ್ರಮ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತ್ಯೋಽಸು ಸಮಸ್ಯೆಯಂತೆಯೂ ಈ ಓಡಾಟ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಿಟ್ಟಿಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಕಥಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ದೀಪಾವಳಿಯಿಂದ ಯುಗಾದಿಯ ಆಸುಪಾಸಿಗೆ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವ–ಕೃಷಿ ಪ್ರಧಾನ ಸಮುದಾಯದ ಫಲದಾಯಕ ಅವಧಿ–ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಥಕನಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಘಟನೆಗಳು ಕಿಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಹಿಂಸೆಯ, ಭಯದ ಆಕರಗಳಂತೆ ಮಾತ್ರ ತೋರುತ್ತವೆ. ಜಾಗ್ರತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಲೈಂಗಿಕ ಕಾಮನೆಗಳೊಡನೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೂಡಿಹಾಕುವ ಆದರೆ ಯಾಜಮಾನ್ಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮೂಡದ ಕಿಟ್ಟಿ ಮುಟ್ಟಿದ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಜೀವತಳೆದು ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ತುಂಡುತುಂಡಾದ ಈ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥಕ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜೀವನದ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು, ದ್ವೇಷ ಮತ್ಸರ ಕೌಟಿಲ್ಯ ದೌರ್ಜನ್ಯ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ತಂದಿರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಿಟ್ಟಿಯ ಸಂರಕ್ಷಕಿ ಕಮಲಮ್ಮ ಕಥಾನಕದ ಕೊನೆಗೆ ಸಾಯುವುದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಿಟ್ಟಿಯ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಆಕೃತಿಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಿಟ್ಟಿ ನಾಯಕನಾಗಲಾರ. ಈ ಕಥಾನಕ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್‌ಕೇಂದ್ರಿತ ರಚನೆ. ಧಾರಣಾಕೇಂದ್ರ ಈ ಕಥಾನಕದ ಒಳಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂಥ ಒಂದು ಘಟನೆಯಾಗಲೀ ಪಾತ್ರವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆರೋಪಿತ ಅರ್ಥವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೊಡನೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನ ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕೃತತೆ ಆಂಶಿಕವಾದದ್ದಾಗುತ್ತದೆ.

'ಕಾಡು' ಕಾಲದೇಶಗಳ ಆಯಾಮವನ್ನು ಭಗ್ನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಪೊರೆಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆ, ಪೋಲಿಸು ಲಾರಿಯಾಗಿ ಹೊರಜಗತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ ಈ ಲೋಕ, ಕಿಟ್ಟಿಯ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಡಿನಂತೆ ಗೂಢ, ಆಕರ್ಷಕ, ಭಯಾನಕ, ಕ್ರೂರ, ಅತರ್ಕ್ಯ. ಈ ಅಮೂರ್ತೀಕರಣ ಕಾಡು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ಅದರ ಮಿತಿ.

ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗದ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಕಥನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕೆಲಸ ರೋಚಕವಾದರೂ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಅದು ಕಥಕ ಆಲನಹಳ್ಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಬಾರದು. ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ (1974)ಗಳ ಅನಂತರ ಬರೆದ 'ಪರಸಂಗದ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮ' ಅವರಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಒಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಕಥಕ ನಾಯಕನನ್ನು

ಶೋಧಿಸುವವನು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯದ್ದೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು, ನಾಯಕ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುವ, ಹೆಚ್ಚೆನಿಸುವ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ರಂಜಿಸಬಲ್ಲ ಈತ ವಿದೂಷಕನಂತೆ ಅಣುಕು ನಾಯಕ. ಆದರೆ ಈ ನಗೆಯಷ್ಟೇ ಅನುಕಂಪೆಗೂ ಪಾತ್ರನಾಗುವವನು; ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಗೂಡೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹೊತ್ತು ತಿರುಗುವ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮ ಸಿಡಿಬಾಂಬು ಬೆನ್ನಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಓಡಾಡುವ ನಕಲಿಯವನಂತೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ.

ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮನ ದುರಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕವಲ್ಲ; ಸಾಮುದಾಯಿಕ. ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಹಲವು ಎಳೆಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಆತ ಮರಂಕಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಸಖ್ಯಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗದೆ ವಿಘಟಿತನಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಗೌವಳ್ಳಿ ಆದಿಯಾಗಿ ಹತ್ತಾರು ಕಡೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ಅಂಥ ಆರೋಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪರಸಂಗ ಹೇಳುವವನೇ ಪರಸಂಗವಾಗುವ ಕಟಕಿ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಕಥಕ ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ಕಾಣುವ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮನ ಸಾವು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಿಡುಗಡೆಯಂತೆ, ನಿಲುಗಡೆಯಂತೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಯಕನಾಗಿ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಲಕಬಲ್ಲ; ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಲಾರ. ಅಥವಾ ಗೌವಳ್ಳಿಯಂಥ ಸಮುದಾಯ ತನ್ನ ಒಳಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳ ವಿವೇಚನಕ್ಕೆ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮನಂಥ ಬಲಿಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ಬಯಸುತ್ತದೆ.

ಕಾಡು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ, ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ. ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ತಂತ್ರವಿದೆ. ಕಪ್ಪು, ಬಿಳುಪು, ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು ಬಣ್ಣಗಳ ಆವರ್ತನೆ. ಸದ್ದು, ಸಿಡಿತ, ನರಳುವಿಕೆಗಳು, ಬೆಂಕಿ, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ಸ್ವತಃಸಂಭವಿಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. 'ಪರಸಂಗ...'ವಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಹೊಸಬಗೆಯ ಕಡೆ ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಒಲುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಿತ ಕಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ಗೂಡೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಜೀವನವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಈ ತಂತ್ರದ ಸಾಫಲ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಇದೆ. 'ಕಾಡು'ವಿನ ಸಮುದಾಯಜೀವನದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಸ್ವಹಿಂಸಾರತಿಯಾದರೆ 'ಪರಸಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಅದು ಪರಹಿಂಸಾರತಿ: ಎರಡೂ ಆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅಸಹಜ ಸಮಾಜಗಳು. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಟೀಕೆಯಲ್ಲ; ವಿವರಣೆ. ಅಸಹಜ ಸಮಾಜಗಳು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಮಾಜದ ಅಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಾದೀತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ 'ಕಾಡು'ವಿಗಿಂತ 'ಪರಸಂಗ....'ದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪಕ.

ಅನಂತರ ಒಂದು ದಶಕದ ಅವಧಿ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯ ಕಥನದಲ್ಲಿ ತಂದ ಬದಲು ಅದರ ದೀರ್ಘ ಹರಹಿನ ಕಾದಂಬರಿ– 'ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರಗಳು'–ದಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಆಗುವ ಯತ್ನವಿರುವ ಈ ಕೃತಿ ಕಥಕ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ ಮೂರನೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥಕ–ಮಗ್ನ ಆರಾಧಕ. ಹಾಗೆ ಆರಾಧಿಸಲು ತಕ್ಕ

ನಾಯಕ ಭುಜಂಗಯ್ಯ. ಪ್ರವಾಹದ ಎದುರು ಈಸಲು ಸಿದ್ಧನಿರುವಾತ: ಪರಿಸರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕದಡುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲವನು; ಸಂಕಷ್ಟಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ತಾನೇ ಅವುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅನಂತರ ಅವುಗಳೊಡನೆ ಗುದ್ದಾಡುವವನು. ಈ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಭುಜಂಗಯ್ಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳ ನಾಯಕನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಮಾದಳ್ಳಿ, ಹೊಸೂರು, ಕೊಪ್ಪಲು ಹಾಗೂ ಗೌವಳ್ಳಿಗಳ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದಿದ್ದ ಸಂಗೋಪನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಭುಜಂಗಯ್ಯನಂಥವನನ್ನು ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥಕ ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಬದುಕಿನ ಈ ತಾಳಿಕೆಯ, ಸಾಕಿ ಬೆಳೆಸುವ ಮುಖವನ್ನು ಕಂಡದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಸಮುದಾಯ ಭುಜಂಗಯ್ಯನನ್ನು ನಾಯಕನಂತೆ ಆರಾಧಿಸುವುದು ಕೊನೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಅವನ ಸಾವಿನೊಡನೆ ಇಡೀ ಊರು ಗೋಳಿಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮಳೆ ಸುರಿಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಮಳೆಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ದಿನಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ಈ ಅಂತ್ಯ ಮಾದಳ್ಳಿಯ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಪರ್ವಕಾಲದ ಕೊನೆಯ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಥಕ ಮಾತ್ರ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆರಾಧಕ. ಅವನಿಗೆ ನಾಯಕ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರ. ಅವನ ವಿಕಾಸದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವುದೇ ಕಥನದ ಮಾದರಿ.

ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರ: ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಶೋಧ

ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಕಥನ' ಅವರ 'ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರಗಳು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧ ಹರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕಥೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುಜುಗರ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಂತದಿಂದ ಕೃಷ್ಣ ಅವರು ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ, ಯಾವ ಉಪಾದಿಗಳಿಂದಲೂ ಬಂಧಿತರಾಗದೆ. ಕಥೆ ಹೇಳುವ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹೊರಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಿದೆ. 'ಪರಸಂಗ...'ದಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೂಚನೆಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಗರಿಗಟ್ಟಿದೆ. ಹರವು ಹೆಚ್ಚಿದೆ ಎಂದಾಗ ನಿರೂಪಣೆಯ ಲಯ ಹಾಗೂ ಗತಿಗಳು ನಿಧಾನಗೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಬಗೆ. 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಮಾದರಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ ಕಥನ ಉತ್ಸುಕತೆಯನ್ನೇ ಜೀವಾಳವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ಕಥನದ ಗತಿ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೇ ಓದುಗರ ಕಣ್ಣು. ತಾವು ರೂಪಿಸಿದ, ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಓದುಗರಿಗಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆಯೊಂದಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಆವರಣದೊಳಗಿರಿಸಿ ತಾವೇ ಆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಓದುಗರಿಗಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಬಗೆ ಇನ್ನೊಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೇಲುಗೈ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಗೂ ಅನುವು ದೊರೆತಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಕಟ್ಟಿದ ಕೋಟೆಯೊಳಗೆ ಉಂಟಾದ ಚಿಕ್ಕ ಬಿರುಕುಗಳಂತಿವೆ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಳಗಿನ ಲೋಕವನ್ನು ಓದುಗರು ತಾವೇ ನೋಡಿದಂಥ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಹೊಳಹುಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದ ಕಥನಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿರುವಂತೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಿತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಕೂಡ ನಾವು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಕೊನೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬೇಕಾದರೂ ಆರಂಭವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿ ಇದು. ಅವನ ಸಾಹಸ, ಏಳುಬೀಳುಗಳನ್ನು ಕಂಡರಿಸುವ ಮಾದರಿ. ಆರಂಭದಿಂದ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಮೈ ಪಡೆದು ಕೊನೆಗೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ಪೂರ್ವರೂಪವಾದ 'ರಮ್ಯಕಥಾನಕ'ಗಳ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ರಮ್ಯಕಥಾನಕ'ಗಳು ನಾಯಕನ ಆರಾಧನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಸಮುದಾಯದೊಡನೆ ಬೆರೆಯುವ, ಒಂದಾಗುವ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ಜಯ,

ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪನೆ, ವಿವಾಹ ಮುಂತಾದ ಹಂತಗಳತ್ತ ಕಥನ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ 'ಕಥಾನಕ'ಗಳ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಕತೆ ಹೇಳಿದರೂ, ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವ, ಎದುರು ನಿಲ್ಲುವ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ತಾಕಲಾಟಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡುವ ನಾಯಕನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಇದು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಂಗತಿ ಎನಿಸಿದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಥನದ ಆಕೃತಿಯ ಒತ್ತಡ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಎಷ್ಟೊಂದು ತೀವ್ರವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಸಮುದಾಯ ವಿಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದ ನಾಯಕನ ಸಾವು, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸಾವಿನಂತೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಚೈತನ್ಯದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಸಾವು ತಂದ ಅಳಲು, ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಮೋಡಗಳಿಂದ ಧೋಯೆಂದು ಮಳೆಯಾಗಿ ಸುರಿಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ದುರಂತವಲ್ಲ. ಬಳಕೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಬಿಡುಗಡೆ.

ದಶಾವತಾರಗಳು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕೊಂಕು ಇದೆಯೋ ಏನೋ ಎಂದು ಮೊದಲು ಅನ್ನಿಸಿತು. 'ಅವತಾರ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಕಿನ ನುಡಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರಲ್ಲವೇ ಹಾಗೆ. ಅದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಕಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ; ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೇ ಈ ದ್ವಿದಾಭಾವದ ಅರಿವನ್ನು, ಎಂದರೆ ತಾನು ನಟ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಛಿದ್ರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅವನು ಏಕಾಂಗಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥಾನಾಯಕನಿಗೆ ನಾಯಕನ ಜೀವನವು ನಟ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರದ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾದರೆ, ಸ್ವತಃ ನಾಯಕನಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದಾಗ ಒದಗಿದ ಉಮೇದಿನ ಕ್ಷಣಿಕತೆ ಹಾಗೂ ತೋರಿಕೆಗಳ ಅರಿವು ಮೂಡಿ ಆತ ಮಂತ್ರ ಮರೆತ ಜಾದೂಗಾರನಂತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾವು ಕಡಿದವರನ್ನು ಉಳಿಸಲು ಆತ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೂಲಿಕೆಯ ಪುಡಿ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ: ಅದೆಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದೀಗ ನಿಗೂಢ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಓದಿ ನೋಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡುಗನ್ನಡ ದೇಸೀ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳ ಬಂಧ ಅಡಗಿರುವುದು ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ಸಾಹಸಿ. ಪರಿಸರದೊಡನೆ ಅವನನ್ನು ಇರಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಆತ ಎಲ್ಲರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಆರಾಧಕರಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ಏಳಿಗೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಕರುಬುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರು ಮಾರ್ಗಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಂಥ ಪ್ರತಿನಾಯಕರಂತಲ್ಲ. ನಾಯಕನ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಇವರು ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿದ್ದೂ ನೆರವಾಗುವವರು. ಪಾರ್ವತಿ, ರುದ್ರಪ್ಪ, ಮಂಜ ಮೊದಲಾದವರು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇವರು ನಾಯಕನ ಎದುರು ಕುಬ್ಜರು. ನಾಯಕನ ಒಳಗಿರುವ 'ನಾಯಕ'ನನ್ನು ಬಯಲಿಗಿಡಲು ತಕ್ಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೇಸೀ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಪಾತ್ರವೆಂಬುದು ವರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ಸ್ವಭಾವಗಳು ವರ್ತನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಶೀಲ, ಭುಜಂಗಯ್ಯ ಇವರ ಸಂಬಂಧ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ಕಥನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಸುಶೀಲಳನ್ನು ಮಾದಕ್ಕಿಯ ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ಹೋಟೆಲಿನ ಬಳಿಗೆ ಕರೆತರುವಾಗ ನಾಯಕ ಹಾವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದರೊಡನೆ ಸರಸವಾಡುತ್ತ ಇರುವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ನಮಗೆ ತಿಳಿಸಲು ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹವಿದ್ದರೂ ಸ್ವತಃ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಅಂತಹ ಯಾವುದೇ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿ 'ಸುಮ್ಮನೆ ಆಗು'ವ ಘಟನೆ. ಹಾಗೆ ಆಗಿದ್ದಕ್ಕೆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಪೂರ್ವವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಘಟನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮೊದಲೇ 'ಇರು'ವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ 'ಇರುವಿಕೆ'ಗಿಂತ 'ಆಗುವಿಕೆ'ಗೆ ದೇಸೀಕಾವ್ಯಗಳು ನೀಡುವ ಒತ್ತು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಮೆರೆವ ಗುಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡೋಣ. ಭುಜಂಗಯ್ಯನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದ ಚಡಪಡಿಕೆ, ತವಕ, ಛಲ, ಸಾಹಸ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ಥಿರತೆ ತಾಳ್ಮೆಗಳಿಗೆ ಜಾಗಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ತಟಕ್ಕನೆ ಆದುದಲ್ಲ; ಆದರೂ ಮದ್ದಿನ ಸಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಅವನು 'ಕಣ್ಣು' ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುವ ಹಂತದಿಂದ ಬದಲಾವಣೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿದವನು, ಕುರುಡಾದವನು. ಈಗ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದವನಂತೆ, ಕಣ್ಣು ಪಡೆದವನಂತೆ ವರ್ತಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದರೆ ತತ್ತ್ವಪದಗಳು ಹಾಗೂ ತಂಬೂರಿಯ ತಂತಿಯ ನಾದ. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆತ ಮಾತನಾಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆತ ಮೌನಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಗಡ್ಡಬಿಟ್ಟು, ಕೂದಲು ಬೆಳೆಸಿ, ವೇಷ ಬದಲಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಮನೆಗಳ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ರಿಕ್ತನಂತೆ ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಚಡಪಡಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾಯಕ ಈ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪುವಂತಾದದ್ದು, ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಾಯಿಗುಣದ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಇಲ್ಲಿನ ಬಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ತನ್ನ ನಾಯಕನಲ್ಲಾದ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಜೀವಸಾಫಲ್ಯದ ಒಂದು ನೆಲೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸುಶೀಲಳ ಮೇಲೆ, ಛಲ ಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಾಚಾರಮಾಡಿದ ನಾರಾಯಣನನ್ನು, ಹಾವು ಕಚ್ಚಿದಾಗ ಅವನನ್ನು ಉಳಿಸಹೋಗಿ ನಾಯಕ ತಾನು ಸತ್ತು ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ನಾಯಕನ ಜೀವನದ ಈ ಎರಡೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಹಾಗೂ ಸಮುದಾಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣುವ ಬಗೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಭುಜಂಗಯ್ಯ ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಜನರೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಾಗ, ಹೋರಾಡುವಾಗ, ಅವನಿಗೂ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ವಿರೋಧವೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಒಂಟಿಯಾದಂತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭುಜಂಗಯ್ಯ ತಾನೇ ಏಕಾಂಗಿಯಾದಾಗ, ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾದಾಗ ಅವನನ್ನು ಪರಿಸರ ತಾನೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೂ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಬಂಧದ ಈ ಸ್ವರೂಪವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇದು: ಜೀವನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಕಾಣುತ್ತಾ, ತನ್ನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು

ತಾನೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ, ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತೋರಿಕೆಗೆ ಕುರುಡ, ಒಬ್ಬಂಟಿ. ಆದರೆ ನಿಜದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಾಯಕ; ಆರಾಧನೆಗೆ ತಕ್ಕವನು.

ಮಳೆಯ ಬರವನ್ನು ಹಾರೈಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮೊದಲಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿ ಮಳೆಯ ಬರವಿನೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಡುವೆ ಬೇಸಿಗೆ, ಮಳೆಗಾಲ, ಚಳಿಗಾಲಗಳು; ಬೆಳೆ ಕೊಯ್ಲು ಸುಗ್ಗಿ, ಬರಗಳು, ಕಾಲರಾ ಮುಂತಾದ ರೋಗರುಜಿನಗಳು. ಬೆಂಕಿಯಂಥ ಪೀಡೆಗಳು ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಮನುಷ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂವಾದಿಗಳಾಗಿ ಮೈ ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಕನ ಕಥನದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲವನು ಭುಜಂಗಯ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಅಂತರಂಗ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯ ಮೂಲಕ, ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಆತ ಈ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಲುಪಬಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೆನೆ ಮೂಡಿದ ಹೊಲಗದ್ದೆಗಳು ಕೇವಲ ತೆನೆಮೂಡಿದ ಹೊಲಗದ್ದೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಭುಜಂಗಯ್ಯನಿಗೆ ಭೂಮಿ ಹಸುರುಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಕ ಇಬ್ಬರೂ ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥೆ ನಡೆಯುವುದು ಮಾದಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ. ಆಗಾಗ ಸುತ್ತಣ ಒಂದೆರಡು ಹಳ್ಳಿಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರಿಗೆ ದಾಟುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಕೇಂದ್ರ ಮಾತ್ರ ಮಾದಳ್ಳಿ. ಇಲ್ಲಿ ಭುಜಂಗಯ್ಯ ತರುವ ಪಲ್ಲಟ ಅವನ ಒಳಗಿನ ತುಯ್ತದಿಂದ ಬಂದುದು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಿವೆ. 'ಪರಸಂಗ...'ದಲ್ಲಿ ವಿಘಟನೆಯ ಸಿಡಿತ ನಡೆಯುವುದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಿದ್ದು ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ. 'ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದು' ಇಲ್ಲಿ ಒಡಕನ್ನೂ, ಪತನವನ್ನೂ, ವಿನಾಶವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈಚಿನ ಕನ್ನಡ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗುವ, ಛಿದ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಹಳ್ಳಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬುಡಕಟ್ಟು ಅಭದ್ರವಾಗಿದ್ದು ಕುಸಿಯುವಂತಾಗಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. 'ಪರಸಂಗ...' ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ ಬರೆಹ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅದರ ನಾಯಕ 'ವಿದೂಷಕ'ನಂತಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕಂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುನಿಂತ ನಾಯಕನನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ನೆಲದೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹೋಟಲಿಟ್ಟು, ಅಂಗಡಿ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡಿ, ರಸ್ತೆ ಕಾಮಗಾರಿ ನಡೆಸಿ ನೆಲದಿಂದ ದೂರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಹೀಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಅವು ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಮಾಜದ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದ್ದ ಕರ್ತೃತ್ವಶಾಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನೆಲದಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದದ್ದೇ ಭುಜಂಗಯ್ಯನ 'ವಿನಾಶ'ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ನೈತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾದೀತು. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಆ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ

ಒಳಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಯಕನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದರೂ ಕಾದಂಬರಿ ಅದನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಯಕನನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಜತೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ತಾಯಿ ದೇವೀರವ್ವ, ಹೆಂಡತಿ ಪಾರ್ವತಿ, ಸುಶೀಲ, ಮುದ್ದೇಗೌಡರ ಹೆಂಡತಿ, ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ಓಡಿಹೋಗಿದ್ದ ಭುಜಂಗಯ್ಯನನ್ನು 'ಒಲಿಸಿ'ಕೊಂಡಿದ್ದ ಮನೆಯೊಡತಿ ಹೀಗೆ... ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಮೆಚ್ಚುವುದು ಇವರಲ್ಲಿನ 'ತಾಯ್ತನ'ವನ್ನು. ಬೆಳೆದ ಮಗನನ್ನು ದೇವೀರವ್ವ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆರೈಕೆ ಮಾಡುವುದು ಹಾಗೂ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭುಜಂಗಯ್ಯ ಅನುಭವಿಸುವ ವಿಚಿತ್ರ ಸಾಂತ್ವನ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವುದೂ ಬಯಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಈ ತಾಯ್ತನವನ್ನು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ತಾಕಲಾಟದ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ಮುದ್ದೇಗೌಡರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಅವರ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ರೊಟ್ಟಿ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪಾರ್ವತಿಯೊಬ್ಬಳು ಮಾತ್ರ 'ತಾಯಿ'ಯಾಗಲಾರಳು. ಮಕ್ಕಳ ಬಾಯಿಂದ ಕೈಯಿಂದ ತಿನಿಸನ್ನು ಅವಳು ಕಿತ್ತೆಸೆಯುತ್ತಾಳೆ; 'ಅವಳೊಡನೆ ಮಾತು ಬೆಳೆದು ಭುಜಂಗಯ್ಯ 'ಊಟ' ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವನು ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಪಾರ್ವತಿಯು ತಾಯಾಗಲಾರದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಸುಶೀಲಳಂತೂ ತಾಯಿಯೇ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನಲ್ಲಿರುವ ತಾಯಮಡಿಲಿನ ಹಂಬಲ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಎಳೆಯಲ್ಲವಾದರೂ ಗಮನಸೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ 'ರಾಜ'. ಓದುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಹಳ್ಳಿ ಬಿಟ್ಟು ನಗರ ತಲುಪುವ ಈ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಭುಜಂಗಯ್ಯ ಅಚ್ಚರಿಗೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಾತ್ರ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದುದು ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಶೀಲ ಭುಜಂಗಯ್ಯ ಇವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಡೀ ಹಳ್ಳಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಬಗೆಯೊಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ. ರಾಜ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನಾತ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆತ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಇವರನ್ನು ಕೇವಲ 'ನೋಡುತ್ತಾನೆ' ಆದರೆ 'ಕಾಣಲಾರ'. ಇದು ಕಲಿತವರ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ತಾರದಲ್ಲಿ ರಾಜನನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಖಚಿತ ಆಕಾರ ತಳೆಯದ ಹೊರಚಾಚು ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಾಯಕನನ್ನು 'ಸಂಭೂತಿ'ಗೊಳಿಸುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಕನ್ನಡದ ಈಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ಅಪವಾದದಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕದಲ್ಲಿ ಧ್ವಾನಿತ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಕಥನಕ್ರಮ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಹರವು ನಿರರ್ಗಳತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪಡೆಯುವ ತೀವ್ರ ತವಕದಿಂದಾಗಿ–ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಮೈದುಂಬಿದೆ. ಇಂಥ ಕಥಾನಕಗಳು, ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿರಳ ಹಾಗೂ ವಿವೃತ ಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದುವುದು

ಸಹಜ. ಆದರೆ ಈ ಹಾದಿಯ ಮಿತಿಯೂ ಕೂಡ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ. ನಿರೂಪಕ ಕಥೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಕಥನಕ್ಕೆ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಬಲ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮಿತಿಗಳೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ನಾಲಿಗೆಂಯಾಡಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಓದುಗರು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಮಿತಿಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ ಅವರ ಮುಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಎನಿಸಿದರೂ ನಿಜದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಬಂಧ ಹಾಗೂ ಆಶಯಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಕಡೆ ದೇಸೀ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಹೊಸಜಗತ್ತಿನ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅವನ ಪರಿಸರದಲ್ಲೇ ಶೋಧಿಸುವ, ರೂಪಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ, ದೇಸೀ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯೇ 'ಆಗುತ್ತಾನೆ'. ಈ ಸಂಗತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೂಡ ಕಾದಂಬರಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭುಜಂಗಯ್ಯ ನಾಯಕನಾದರೂ ಪರಿಸರದಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು ಒಂಟಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋದವನು. ಅವನ ಒಂಟಿತನದ ತುದಿ ಕಣ್ಣು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಾಯಕನ ಏಕಾಂಗಿತನದ ತಲ್ಲಣಗಳ ಬದಲು ಅವನಲ್ಲಿ ಈ ಕುರುಡು ಬೇರೊಂದು ಪರಿವರ್ತನೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆತ ಸಮುದಾಯದ ಎದುರಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದವನು ತನ್ನ ಅಸಹಾಕತೆಯಲ್ಲಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡು ಸಮುದಾಯದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತತ್ತ್ವಪದಗಳು ಹೀಗಾಗಿ ಆರೋಪಿತವಾಗದೆ ಕಾಣ್ಕೆಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಚಡಪಡಿಕೆ, ತವಕ, ಛಲ, ಸಾಹಸ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ಥಿರತೆ ತಾಳ್ಮೆಗಳಿಗೆ ಜಾಗಮಾಡಿಕೊಡುವ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಜೀವಸಾಫಲ್ಯದ ಒಂದು ನೆಲೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸುಶೀಲಳ ಮೇಲೆ ಛಲಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಾಚಾರಮಾಡಿದ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಹಾವು ಕಚ್ಚಿದಾಗ ಉಳಿಸಹೋಗಿ ನಾಯಕ ತಾನು ಸತ್ತು ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ಇವನು ಆರಾಧನೆಗೆ ತಕ್ಕವನು. ನಾಯಕನ ಈ ಸಾಧನೆಯ ಬೀಜಗಳು ಮೂಲದಲ್ಲೇ ಇವೆ.

ಬೇನ್ಯಾ

ಸಣ್ಣಕತೆ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ವಿಶೇಷ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಶವಂತ ಚಿತ್ತಾಲರ ಹೊಸ ಕತೆಗಳ ಸಂಕಲನ 'ಬೇನ್ಯಾ' ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು (ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಾಪುಗೊಳಿಸಿದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಬಗೆಗೆ, ಅವರು ದೂರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಬಯಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ದ್ರವ್ಯವಿಲ್ಲದ ಸಾರಾಸಗಟು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಸಂಕಲನದ ಕತೆಗಳು ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸುವ ಇರಾದೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಆರು ಕತೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು, 'ಕತೆಯಾದಳು ಹುಡುಗಿ' (1981) ಸಂಕಲನದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರೆದವು. ಉಳಿದ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ಆಟ' ಸಂಕಲನದ ಕತೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು 1975ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಕತೆಗಳು ಯಶವಂತ ಚಿತ್ತಾಲರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆಸಕ್ತರಾದವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವು. ಈ ಸಂಕಲನದ ಮುಖ್ಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ಈ ಕತೆಗಳು ಶಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ, ಚಿತ್ತಾಲರ ಕತೆಗಳ ಹೊಸತನಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ತಾಲರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ, ವಿವರಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಈ ವಿವರಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅನನ್ಯತೆಯು ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಸರಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವರಗಳು ಕೇವಲ ವಿವರಗಳಾಗದೆ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧರಿತವಾದ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವೊಂದರ ಸರಕುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ತಾಲರ ಈವರೆಗಿನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹನೇಹಳ್ಳಿಯ ವಿವರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಆ ವಿವರಗಳು ಸದ್ಯವಾಸ್ತವದ ಕಾಲದೇಶಬದ್ಧವಾದ ವರ್ತಮಾನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಯುಕ್ತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸ್ತಬ್ಧಗೊಂಡ ಆ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ತಾಲರಿಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರವೂ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಈ

ಸಂಕಲನದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಚಿತ್ರವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಆ ಹನೇಹಳ್ಳಿ ಮಾಯವಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ ಅದರ ವಿವರಗಳು ಈಗ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತವೆ. 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ನಿಯತ ಚರ್ಯೆಗಳಿಗೆ ತಳ್ಳಿದ ಭೂತದ ಒತ್ತಾಯಗಳಿಂದ ನಾಯಕ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ತಾಲರು ಹೀಗೆ ಹನೇಹಳ್ಳಿಯ ಆ ಸ್ತಬ್ಧತೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆ.

'.....ಸಾವಿತ್ರಿ' ಮತ್ತು 'ನನ್ನ ತಮ್ಮನ ಕತೆ...' ಎಂಬ ಎರಡು ಕತೆಗಳು ಚಿತ್ತಾಲರು ಮುಂದೆ ಬರೆಯಬಹುದಾದ ಕತೆಗಳ ದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿವೆ. 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ಕತೆಯು ಮುಗಿತಾಯದತ್ತ ಓಡುವಾಗ ನಾಯಕನನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭೂತಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಸೂಚಕ ಬಿಂದುವನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸಿ ಅನುಭವಿಸುವ ನಾಯಕ ಕತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣುವುದು ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಚಿಗುರುವ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು. ಇದು ಕತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಾಳಿನ ಸಾವಿತ್ರಿ ನಿನ್ನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕುಬಿಟ್ಟದ್ದ ನಾಯಕನನ್ನು ಇಂದು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಬೇಕಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಅಥವಾ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಯುಕ್ತಮಾರ್ಗ. ಇದೇ ಬಗೆಯು 'ನನ್ನ ತಮ್ಮನ ಕತೆ....' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಪೂರಜೀ ಪಾಲಂಜಿ ಎಂಬ ಮುದುಕ ಕಾಲವನ್ನು ಸಾಪೇಕ್ಷಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ. ಇರಾನಿನ ಹತ್ಯಾಕಾಂಡದ ಸುದ್ದಿಗೂ ಹತ್ತಿರದ ಯಾವುದೋ ಹಲ್ಲೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬಂತೆ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಚಿಂತಿಸುವ ಈ ಮುದುಕ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ಮನುಷ್ಯಬದುಕಿನ ಸಂಬಂಧಪರದ ವಿವರಗಳು ಎಲ್ಲಿಯೋ ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವನು.

'ನನ್ನ ತಮ್ಮನ ಕತೆ.....' ಸಾವಿನಿಂದ ಸಾವಿಗೆ ನಡೆಯುವುದಾದರೂ ಅದು ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತ ಕತೆಯಲ್ಲ. ಸಾವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದೆಂದು ತಿಳಿದವನು ಜೀವನವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕತೆಯದು. ಕತೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಪಾಲಂಜಿ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿದು ಓದುತ್ತಾ ಕೂರುವ ಉಲ್ಲೇಖ ಸುಮ್ಮನೆ ಬಂದಿದೆ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕತೆಯ ನಿರೂಪಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ತಡುಕಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಸತ್ತ ತಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾವಿಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪಾಲಂಜಿ ವಾಸ್ತವದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಅರಿಯುವ ಹಾದಿಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಮೂಡುವುದೇ ಕತೆಯ ಸಾಧನೆ.

'ನೀವೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಕತೆ' ಬರೆಯುವುದನ್ನೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕತೆ. ಹೀಗೆ ಕತೆಗೆ ಕತೆಯೇ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಅದಿರಲಿ. ಈ ಕತೆ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಧಾಟಿಯದ್ದು. ಕತೆ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ತರ್ಕಪ್ರಧಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು. ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನ್ನೇ ಕತೆಯಾಗಿಸಲು

ಹೋರಟವನ ಸಂಕಲ್ಪಬಲವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಜನಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೂಲವಾಗುವ, ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯಾಕೇಂದ್ರವೊಂದನ್ನು ಹಂಗಿಸುವುದನ್ನು ಅರಿಯಲಾರವು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಕತೆ ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಾರ್ಗ 'ನಿಜ'ವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕತೆಯಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರಿತು ಹೀಗೆ ಮಂಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯಗಳಿಗೆ ಈ ಕತೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಒಡಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಧ್ವನಿಮಾರ್ಗ.

'ಬೇನ್ಯಾ' ಬೇರೊಬ್ಬರ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ ಹುಡುಗನ ಕತೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕತೆ ತಕ್ಕ ಕಟ್ಟೋಣವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಯಕ ಹುಡುಗನ ಮನೋವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಈ ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕತೆಗೆ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಹರವಿದೆ. 'ಬೇನ್ಯಾ'ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತಕ್ಕ ಕಟಕಿಯೊಡನೆ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ, ಆ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಒಳಗಿನಿಂದ ಬಂದಂತೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕತೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಾಲರ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾರದು.

ಚಿತ್ತಾಲರ ಈ ಸಂಕಲನ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಲಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಭ್ಯಸನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಸುಗ್ಗಿ

ಕೆಡುಕು: ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ; ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ: ಸಹಯಾತ್ರಿ

ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ರಾಮಣ್ಣ ಕನ್ನಡ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಕತೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಊರಿನ ಹೆಸರನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನ ಭಾಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಅವರ ಹೊಸತನವಲ್ಲದೆ ಇದ್ದೀತು. ಆದರೆ ಆ ಅಂಥ ಊರನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಥಾ ಜಗತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತಂದದ್ದು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅನನ್ಯತೆ. ರಾಮಣ್ಣನವರ ಮೊದಮೊದಲ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ ಸಮೃದ್ಧ. ಅಲ್ಲಿ 'ಕೆಡುಕು' ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಮೇಳನವನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಬದುಕಿನ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿ ಮರಳಿ ಮೇಳನವನ್ನು ಕಾಣುವುದು. 'ಸುಗ್ಗಿ' ಹಾಗೂ 'ದೇವರ ಹೂ' ಎಂಬೀ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಕಹಿಯಾಗುವ, ಮತ್ತೆ ತಿಳಿಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಕತೆಗಳು ಹಳ್ಳಿಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯಾದರೂ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲದೇಶ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತವಾಗಿವೆ. 'ಸುಗ್ಗಿ'ಯಲ್ಲಿ ಫಲವಂತಿಕೆಯ ವಿವರವಾಗಿ ಬರುವ ತಾಯಿ, ಹಾಗೂ ಆಚರಣೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಧಾನ್ಯದ ಪೂಜೆ, ಹಾಡುಗಳು ಕತೆಗೆ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಮೀರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಒಡೆದ ಮನಗಳು ಒಡೆಯಲಿದ್ದ ಮನೆಗಳು ಒಂದಾಗುವುದು, ಸರೋಜಳಿಗೆ ಮಗು ಜನಿಸುವುದು, ಕತೆಯ ಕೊನೆಯ ತಿರುವುಗಳಾಗಿ ಬರುವ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟು ಮಾನವ ವರ್ತನೆಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ಹಾಗೂ ಸಂಚಾರಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ನೆರವಾಗುವಂತಿವೆ. ಇದು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಮಾದರಿಯ ಕಥನ. ಕೆಡುಕಿಗೆ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸದೆ ಅದು 'ಬಂದು ಹೋಗುವ' ಸಂಚಾರಿ, ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಜೀವನದ ತಾಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಲೆಂದು ನಡೆಯುವ 'ಲೀಲೆ' ಎಂಬ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಈ ಬಗೆಯ ಕಥನಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ. 'ದೇವರ ಹೂ' ಕತೆಯೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯದು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿರಾಟ್ ವ್ಯಾಪಾರದ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನಮುರಿದ ರುದ್ರಮ್ಮ, ಚನ್ನಕ್ಕ ಸಮೀಪವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ವಿಘಟನಾ ಸಂಬಂಧೀ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮೈಮುರಿದು ಏಳುವ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಜಗಳದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ನಗರ ಕೋರ್ಟಿನ ಮೊರೆ ಹೋಗುವ ಬಯಕೆ ಹೆಡೆಯೆತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕತೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಸಂಚಾರೀಭಾವ.

ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕಥಾಲೋಕದ ಸ್ವರೂಪ ಇಲ್ಲಿಂದ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿ ತನ್ನೊಳಗಿನ ವಿರೋಧವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇಮ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ' ಎಂಬ

ನಿಲುವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. 'ಗರ್ಜನೆ' ಕತೆಯ ಹುಡುಗ ನಾಯಕ ಮರಿನಂಜ (ಉರುಫ್ ಕುರಿನಂಜ) ಸಿಡಿಯಲು ಸನ್ನದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿರೋಧದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಥಾಪನೆಯಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿದ ಮೈಪರಚಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೋತಿಯೊಡನೆ ಮರಿನಂಜನ ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇವನ ಸ್ಫೋಟ ಕೇವಲ ಯೌವನೋನ್ಮಾದದ ಆಟವಿರಬಹುದೇ ಎನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಈ ಕತೆ ಅವನನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ 'ಅತಂತ್ರ' ಗೊಳಿಸಿಯೇ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಕುಡುಗೋಲ ಬಾಯ ಮೇಲೆ ಬೆರಳಾಡಿಸಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನಡೆದ' ಮರಿನಂಜನಿರುವ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟದ್ದು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇದು ಆಶಾಚಿಂತನೆ; ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟ. ಹಳ್ಳಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುವುದು: ಹಾಗೆ ರಾಚಲು ಮೊದಲಾಗುವುದು 'ಕಕರನ ಉಗಾದಿ'ಯಲ್ಲಿ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯಗಳ ಅತಿರೇಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿ'ಯೆಂಬ ಕತೆಯೊಡನೆ ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕಥಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಪಲ್ಲಟ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉಗಾದಿ ಹಬ್ಬ, ಮಗುವಿನ ಜನನ, ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪಡಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. 'ಸುಗ್ಗಿ'ಯ ಸಮೃದ್ಧಿ ಇಲ್ಲಿ ರಿಕ್ತತೆಗೆ ಭಾವಶೂನ್ಯತೆಗೆ ಜಾಗ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕಕರ ನಿಂತಿರುವ ತುದಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಪರಿಸರ ಕೂಡ ಆತ್ಮಹಿಂಸೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದೆ. ಕಕರ ತನ್ನ ಮೊಮ್ಮಗನ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಬಡತನದಿಂದಾಗಿ ಉತ್ಸಾಹಿತನಾಗಲಾರ: ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಾಲ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಜೋಯಿಸರ ಕುಟುಂಬವೂ ನರಳುತ್ತದೆ. ಕತೆ ಈ ಕಟಕಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಹಳ್ಳಿಯ ವಿಘಟನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೆಂದು 'ಪೋಲೀಸರು', 'ನ್ಯಾಯಾಲಯಗಳು', 'ಸರಕಾರಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗಳು' ಹಾಗೂ 'ಖಾಸಗಿ ಡಾಕ್ಟರು' ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಮಣ್ಣನವರು ಗುರುತಿಸಿದಂತಿದೆ. 'ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಮೂರು ಮಂಗಗಳು' 'ಗಾಂಧಿ', 'ಸಂತೆಯೊಳಗೊಂದು ಮನೆಯ ಮಾಡಿ' ಹಾಗೂ 'ಕರುಣಾಳು ಬಾ ಬೆಳಕೆ' ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಇಲ್ಲದವರನ್ನು ಸುಲಿಯುವ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಒಂದು ರೂಪಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ಕತೆ ನಮ್ಮ ಮುಖವಾಡದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನಿಜವಾದ ಹಿಂಸ್ರತೆಯನ್ನು, ದಮನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಆಶಿಸಿದೆ. ಈ ಕತೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಯಾಮ ದೊರಕುವುದು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿವರದಿಂದ. ಅದೆಂದರೆ ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜೈಲಿಗೆ ಹೋಗುವವನು 'ಕೋತಿ ಆಡಿಸುವವನು' ಎಂಬುದು. ಅತ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪು: ಜನರಿಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದು. ಪ್ರಭುತ್ವ ನೇರವಾಗಿ ದಮನ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಜನರನ್ನಲ್ಲಿ; ಬದಲಿಗೆ ತನ್ನ ನೇರ ಶತ್ರುವೆಂದು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸಲು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು

ಸಮಾಜದ ಜಾಗ್ರತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು. ಪ್ರಭುತ್ವದ ನ್ಯಾಯಪಾಲನೆಯ ಮುಖವಾದ ಪೋಲೀಸ್ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನೆಲೆಯಾದ ಕೋತಿ ಆಡಿಸುವವನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೋತಿಗಳ ಅನಶನವ್ರತ ಹಾಗೂ ಸಾವು, ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪೋಲಿಸ್ ಪೇದೆಯೊಬ್ಬ ಸುರಿಸಿದ ಕಣ್ಣೀರು ಕತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಕಟಕಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸದೆ, ಮಾನವೀಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತವೆ.

'ಗಾಂಧಿ', 'ಸಂತೆ..' ಹಾಗೂ 'ಕರುಣಾಳು....' ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳು. ಒಂದೊಂದರಲ್ಲೂ ರೋಗಿ, ವೈದ್ಯ, ವೈದ್ಯರ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ, ಹಣ, ಸಾವು, ಬದುಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಾಟ, ಇವೇ ವಿವರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಕತೆಗಳು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ಪರಿಸರದ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ, ತಾಳಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಾಸಿಗೆ ಹರಾಜಾಗಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ. ಬಾಳುವ ಹಕ್ಕು ಯಾರಿಗಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಜಿಡಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತವೆ. 'ಗಾಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯ ಸಾವು ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, ಹುಡುಗನೊಬ್ಬನಿಗೆ 'ಗಾಂಧಿ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಗುಮಾನಿ, ತಮಾಷೆ, ಗೇಲಿ ಮುಂತಾದವು. 'ಕರುಣಾಳು...' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ನೇತ್ರ ಬ್ಯಾಂಕ್ ನಡೆಸುವ 'ಸಮಾಜ ಸೇವಕ' ಡಾ. ಈಶ್ವರ್ ನಡೆಸುವ ಪಿತೂರಿ ಕೂಡ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ತಹತಹಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಂತೆ...' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯರು ಹಾಗೂ ಪೋಲೀಸರು ವರ್ತಿಸುವ ರೀತಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ಕೂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಏನೇ ಇರಲಿ. ಈ ಕತೆಗಳು ಕೇವಲ ಅಮಾನವೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಹಿಂಸ್ರ ಮುಖವನ್ನು ಎದುರಿಗಿಡುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಯುವವರು ಮಕ್ಕಳು ಹಾಗೂ ಗರ್ಭಿಣಿ ಹೆಂಗಸು. ಈ ವಿಚಾರವೇ ನಾವು ನೆಮ್ಮಿ ನಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಳೆಗಳು ಇಂದೇ ಕಮರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಿದ ಕತೆಗಳ ಜೀವಾಗಮ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಈ ಕತೆಗಳ ಜೀವ ನಿರ್ಗಮದ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು.

ಆದರೂ ಸಾವಿನ ಎದುರು 'ಗಾಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕರಿಸಿದ್ದೇಗೌಡರು 'ಮನುಷ್ರು ಸಾಯದೆ ಕಲ್ಲು ಸತ್ತಾದ ಸುಮ್ಕಿರು ಮಂತೆ' ಎನ್ನುವುದು 'ಸಂತೆ...' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜಿಸಿಲ 'ಲೇ! ಬಾರೆ ಎಂಗೆ ಬಂದ್ನೋ ಅಂಗೆ ಒಂಟೋದ. ನಾವೂ ಒಂದು ದಿನ ಸಾಯೋರೆ ಕನ... ನಾವು ಬದುಕೂ ಸತ್ತಂಗಯೇ; ಅವ್ನು ಸತ್ತು ಬದುಕದಂಗೆ ಕನ' ಎನ್ನುವುದು. 'ಕರುಣಾಳು...' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮೇಗೌಡ 'ನಾವು ಬಡಿದು ತಿನ್ನೋದು ಆಡು. ಕುರಿ ಕೋಳಿ ರಕ್ತಾ ಸ್ವಾಮಿ; ಮನುಷ್ಯರ ರಕ್ತಾನಲ್ಲ!' ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತುಗಳು. 'ಗರ್ಜನೆ'ಯಲ್ಲಿನ ಮರಿನಂಜನ ಚಡಪಡಿಕೆಗಿಂತ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ತಣ್ಣನೆಯ ಬೆಂಕಿಯಂತೆ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿವೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಕೇವಲ ಲೋಕಪ್ರಿಯ ಉಕ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ಈ ಕಥಾಲೋಕದ ಹೊಸವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅನುವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈಗ. ಕೆಡುಕು ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಿತಿನ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಧಾರೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈವಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ವೈದ್ಯರು.

ಪೋಲೀಸರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಅಮಾನವೀಯತೆಗೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಹೊಣೆಗಾರರೆಂದು ಕತೆ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಒತ್ತಾಯಗಳಿಂದಾಗಿ ತಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಜಾಗ್ರತರಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಪರಾಧಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕಥಾಲೋಕದ ಕೆಡುಕುಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಗತಿಯ ಸಹಜ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ.

'ಗಂಗಾ' ಕತೆ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳು ಅಷ್ಟರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕರಾಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೊರಡುವ ಈ ಕತೆ, ಮತ್ತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಂಬಿಕೆ 'ಸುಗ್ಗಿ' ಕತೆಯ ಮಾದರಿಯದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕು ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕು, ನೋವುಗಳು, ಜೀವನದ ಸಹಯಾತ್ರಿಗಳಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಕಾಣಬೇಕೆಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಹೊರಳಿದಂತಿದೆ.

ರಾಮಣ್ಣನವರ ಎಲ್ಲ ಕತೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಥಾಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ 'ಸುಗ್ಗಿ' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಕತೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿ ಅವರ ಕತೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಫ್ರಾನ್ಜ್ ಕಾಫ್ಕಾ : 'ದಿ ಟ್ರಯಲ್'

ಫ್ರಾನ್ಜ್ ಕಾಫ್ಕಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಪ್ರೇಗ್ ನಗರದಲ್ಲಿ; ವರ್ಷ 1883, ಇವನ ತಂದೆ ಶ್ರೀಮಂತ ಯಹೂದಿ. ತಂದೆಗೆ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿ ಬಂದುದಲ್ಲ. ಆತನೇ ರೂಢಿಸಿದ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದು. ಫ್ರಾನ್ಜ್ ಕಾಫ್ಕಾ ಈ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯಲು ಜೀವನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹೋರಾಡಿದನು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ವೈದ್ಯವಿಜ್ಞಾನ, ಕಾನೂನು ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಓದು ಮುಂದುವರೆಸಿ ಪ್ರೇಗ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಕಾನೂನು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಪದವಿ ಗಳಿಸಿದನು. ಅನಂತರ ವಿಮಾ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಮೆ. ಅದು ಬಿಟ್ಟು ಬಗೆಬಗೆಯ ಹುದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದನು. ನಿಯತ ದುಡಿಮೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣ ತರುವ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಕೊನೆಗೆ ಬಿಟ್ಟ. ಆರೋಗ್ಯ ಕೂಡ ಕಷ್ಟದ ದುಡಿಮೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕಾಫ್ಕಾನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿತನವೇ ಅವನ ಸಂಗಾತಿ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ಗೆಳೆಯರಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಹೆಂಗಸರೊಡನೆ, ತನ್ನ ಜೀವನದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಸಿದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರನ್ನೂ ಆತ ಮದುವೆಯಾಗಲಾರದೇ ಹೋದನು. ಕೊನೆಗೆ ತಾನು ಕ್ಷಯಪೀಡಿತನೆಂದು ತಿಳಿದು ಸ್ಯಾನಿಟೋರಿಯಂ ಸೇರಿದ. ವಿಯೆನ್ನಾದ (ಆಸ್ಟ್ರೀಯಾ) ಬಳಿಯ ಕಿಯರ್‌ಲಿಂಗ್ ಸ್ಯಾನಿಟೋರಿಯಂನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆದನು; ವರ್ಷ 1924. ಅಂದರೆ ಒಟ್ಟು ಜೀವಿತಾವಧಿ ನಲವತ್ತೊಂದು ವರ್ಷ.

ಕಾಫ್ಕಾನ ಭಾಷೆ ಜೆಕ್, ಆದರೆ ಅವನು ಕಲಿತ ಭಾಷೆ ಜರ್ಮನ್. (ನಡುವೆ ಹೀಬ್ರೂ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಕಲಿಯತೊಡಗಿದ್ದನು.) ಅವನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳೂ ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಅವನು ಜೀವಿಸಿದ್ದಾಗಲೇ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಬಹುಪಾಲು ಬರೆಹಗಳು ಅವನ ಮರಣಾನಂತರ, ಅವನ ಆಪ್ತಗೆಳೆಯ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬ್ರಾಡ್‌ನ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಬೆಳಕು ಕಂಡವು. ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಬರೆಹಗಳನ್ನೂ ತಾನು ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ನಾಶಪಡಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಪ್ರಕಟಿಸಬಾರದೆಂದೂ ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುದುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಕಾಫ್ಕಾನಿಗೆ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯೂ ಇದ್ದುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದ ಬ್ರಾಡ್, ಕಾಫ್ಕಾನ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿ, ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದನು. ದಿ ಟ್ರಯಲ್(1925) ಜೊತೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಇತರ ಕಾಫ್ಕಾ ಕೃತಿಗಳು : ದಿ ಕ್ಯಾಸಲ್(1926),

ಅಮೇರಿಕ (1927), ದ ಗ್ರೇಟ್ ವಾಲ್ ಆಫ್ ಚೈನ(1931) - ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ವೆಡ್ಡಿಂಗ್ ಪ್ರಿಪರೇಶನ್ ಇನ್ ಕಂಟ್ರಿ ಆಂಡ್ ಅದರ್ ಸ್ಟೋರಿಸ್ (1953) - ಸಣ್ಣಕತೆ) ಲೆಟರ್ಸ್ ಟು ಮೈಲೆನ(1953) ಮತ್ತು ಲೆಟರ್ಸ್ ಟು ಫ್ಲೈಸ್ (1914), ಇತ್ಯಾದಿ. 'ವಿಚಾರಣೆ' (ದ ಟ್ರಯಲ್) ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಫ್ರಾನ್ಜ್ ಕಾಫ್ಕಾ ಬರೆಯತೊಡಗಿದ್ದು 1914ರಲ್ಲಿ. 1920ರಲ್ಲಿ ಇದರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬ್ರಾಡ್‌ನ ಕೈಸೇರಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾಫ್ಕಾ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಯಾವ ಹೆಸರನ್ನೂ ತನ್ನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾತುಕತೆಯಾಡುವಾಗ, ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಸರನ್ನು ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬ್ರಾಡ್ ಗಮನಿಸಿದ್ದನು. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗ 'ವಿಚಾರಣೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಯಿತು. ಮೂಲ ಜರ್ಮನ್ ಹೆಸರು ಡೆರ್ ಪ್ರೋಜೆಸ್. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಫ್ಕಾ ಹಲವು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದ; ಅವುಗಳಿಗೆ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ತಾನೇ ನೀಡಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಯಾವ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದವನು ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬ್ರಾಡ್. ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ; ಬೇರೊಂದು ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಫ್ಕಾ ಎಷ್ಟೋ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸದೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದನು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನುಳಿದು ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬ್ರಾಡ್ ಪ್ರಕಟಿಸಿಲ್ಲ. ಈಗ ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಎಂಟನೇ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಕೊಂಚ ನೇರ್ಪುಗೊಳಿಸಿ, ಮುಗಿಸಿದ ಅಧ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯ ರೂಪಣ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಮಾಹಿತಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಬಲು ತೆಳುವಾದುದು. ಕಥಾನಾಯಕ ಮಾತ್ರ ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ಬಂಧದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ; ಸಾಹಸ ಕಥನಗಳ ಮಾಲೆಯಂತಿರುವ ಹಳೆಯ ರೋಚಕ ಕಥಾನಕಗಳ ಮಾದರಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಗ ನೋಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಎಂಬುದೂ ಕೆಲವು ಸಾಲಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ದಾಟದು. ಇನ್ನೇನು ಮೂವತ್ತೊಂದು ವರ್ಷ ತುಂಬಲಿರುವ ನಾಯಕ ಜೊಸೆಫ್ ಕೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಒಂದು ದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಅವನ ದಸ್ತಗಿರಿಯಾಗುವುದು. ತನ್ನ ದಸ್ತಗಿರಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು, ತಾನು ಮಾಡಿರಬಹುದಾದ ಅಪರಾಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಾಯಕ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಅಪರಾಧಿ ಎಂದು ಕರೆದರೂ ಬಂಧನದಲ್ಲಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಎಂದಿನಂತೆ ಹಾಜರಾಗುವ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮೇಲಿರುವ ಆಪಾದನೆಯು ಏನು ಎಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ಕೊನೆಗೂ ತಿಳಿಯದು. ಅವನ ಶೋಧದ ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದಾರೆ; ಅವನು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಮನೆಯ ಮಾಲೀಕಳಾದ ಶ್ರೀಮತಿ ಗ್ರುಬಕ್, ಅಲ್ಲೇ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಕುಮಾರಿ ಬ್ರಸ್ಟನರ್, 'ಕೋರ್ಟ್'ನ ಜನರು, ಅಗಸಗಿತ್ತಿ, ಬಣ್ಣ ಬಳಿಯುವವ, ಚಾವಟಿ ಹಿಡಿದು ಹೊಡೆಯುವವರು, ತನಿಖೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ, ಲಾಯರ್, ಲೆನಿ ಮಾರಾಟಗಾರ, ಚರ್ಚಿನ ಧರ್ಮಗುರು ಹೀಗೆ ಹಲವರು. ವಿಚಾರಣೆಯು ನಡೆಯದೆ ನಾಯಕ ಮರಣದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ಎಷ್ಟೋ ಘಟನೆಗಳು ತರ್ಕಬದ್ಧ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅಸಂಗತ'ವಾದ ಒಂದು ಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಸ್ವರೂಪಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಕೃತಿ. ಹಾಗೆಂದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿಕಾರ ಘೋಷಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಪರಿಚಿತ ಮಾನದಂಡಗಳು-ಅದರಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ದೊರೆತ ಮಾನದಂಡಗಳು - ಇಲ್ಲಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಇಲ್ಲವೇ ಅನುಚಿತವಾಗುತ್ತವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಮೂಡತೊಡಗುತ್ತದೆ; ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಕ್ಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಲಾಗಿದೆ.

'ವಿಚಾರಣೆ' ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಐರೋಪ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗೂ ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನವೃತ್ತಾಂತಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣುವ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿವೆ. ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕಲಾಕಾರನ ಜೀವನವೂ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದೆಂಬ, ಸರಳಗೊಳಿಸಿದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಈ ವಿವರಣೆಯ ಬೆನ್ನಾಗಿವೆ. ಅಂಥ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

ಕಾಫ್ಕಾ-ಅವನ ತಂದೆಯ ಸಂಬಂಧ

ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ.ಯನ್ನು ಆರೋಪಿ ಎಂದು ಬಂಧಿಸಿ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು, ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ನಾಯಕ ನಡೆಸುವ ಯತ್ನಗಳ ವಿಫಲತೆ ಹಾಗೂ ಅವನಿಗೆ ಒದಗುವ ಮರಣದಂಡನೆ-ಈ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕಾಫ್ಕಾನ 'ಅಹಂ'(ಈಗೊ) ಮತ್ತು 'ಮಹದಹಂ'ಗಳ (ಸೂಪರ್ ಈಗೊ)* ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಂದೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯಲು ಕಾಫ್ಕಾ ಜೀವನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹೆಣಗಿದ. ಅವನ ತಂದೆಗೆ ಬರೆದ-ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ತಲುಪಿಸದೆ ಹೋದ -ಹಲವು ಕಾಗದಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಮನೋದ್ವೇಗಗಳು ದಾಖಲಾಗಿವೆ. ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹೆಣ್ಣನ್ನೂ ಆತ ಮದುವೆಯಾಗದೇ ಹೋದುದಕ್ಕೂ ಈ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡವೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ಕೂಡ ತನ್ನನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ (ಆರ್ಡರ್)ವಿರುದ್ಧ ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವೇ ಅವನ 'ಅಹಂ' ಅನ್ನು, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಡೆಯುವ (ಅರೆಸ್ಟ್)ಮೂಲಕ ಆಗಿದೆ. ನಾಯಕ ತನ್ನನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಂಧಿಸುವುದರ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಣಸುವುದು ಅವನ 'ಅಹಂ'ನ ಚಡಪಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವನ 'ಅಹಂ' ಅನ್ನು ತಹಬಂದಿಗೆ ತರಲೆತ್ನಿಸುವ 'ಮಹದಹಂ'ನ ಸ್ವರೂಪ ನಾಯಕನಿಗ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ತನ್ನ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯಲಿರುವ ಕೋರ್ಟಿಗೆ ರಜೆಯ ದಿನವಂದು ಹೋದ ನಾಯಕ ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ ಶಿಕ್ಷಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂತಿಸ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಅವನಿದ್ದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಮಾತುಗಳು ನಗೆಪಾಟಲಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಆತ ತನ್ನ ಬಂಧನದ ವಿಚಾರವನ್ನು ನೆನಪಿನಿಂದ ತೆಗೆಯಲು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಮತ್ತೆ ಅವನನ್ನು ಹೇಗೋ ರಾಜಬೀದಿಗೆ ತಂದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಪಟುತ್ವದಿಂದಲೇ ಸವಾಲಾಗಿದ್ದ ತಂದೆಯು, ತಂದೊಡ್ಡಿದ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಕಾಫ್ಕಾನ ರೋಗ

ಕಾಫ್ಕಾ ಕ್ಷಯಪೀಡಿತನಾದ ವಿಚಾರ ಈ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಬಂದೊದಗುವ ಈ ಮರಣಾಂತಿಕ – ಆಗ – ಆಪತ್ತಿಗೆ ಆತ ಹೇಗೂ ಕಾರಣನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನೂ ತಾನು ಯಾವ ಅಪರಾಧ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ವೇಳೆ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅದು ಏನೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ, ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹೋರಾಟವೆಲ್ಲ ತಾನು ಅಪರಾಧಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ತನ್ನ ಅಪರಾಧ ಯಾವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲು, ತನ್ನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಿಲ್ಲ. ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಈ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಜೋಸೆಫ್ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಕೆಲವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನ ವಿವರಗಳು ಕೃತಿಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೊನೆಯ ಮಾತೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಹೀಗೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಯತ್ನ ರೋಚಕ ಎನಿಸಿದರೂ ಮಹತ್ವದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸದೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಕಾಫ್ಕಾನಿಗೆ ಪ್ರವಾದಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಡುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆ ಸಂಗತಿ : ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪನ್ನು ದಿಕ್ಕುಗೆಡಿಸಿದ ಫ್ಯಾಸಿಸಂನ ಕರಾಳತೆಯನ್ನು ಮುಂಗಂಡಿದ್ದ. ಯಹೂದಿಯಾಗಿ ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಮುಂದೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಭೀಕರ ನರಹತ್ಯೆಗೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಎಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಯಹೂದಿಯಾಗುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಪ್ಪಲ್ಲ; ಅಪರಾಧವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಾಂಗದ್ವೇಷದ ದಳ್ಳುರಿಗೆ ಸಿಲುಕುವ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಇಂಥದೇ. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದವರೆಗೂ ಯುರೋಪು ಇಲ್ಲವೇ ಅಮೆರಿಕಾ ಕಾಫ್ಕಾನಿಗೆ ನೀಡಿದ ಮನ್ನಣೆ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸದ ಆ ಭೀಕರ ದಿನಗಳ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ 'ವಿಚಾರಣೆ' ಕಾದಂಬರಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸತೊಡಗಿತು. ಆಗಲೇ ಕಾಫ್ಕಾ ಪ್ರವಾದಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟ; ಅವನ ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಕೋಟ್ಯಂತರ ನಿರಪರಾಧಿ ಬಲಿಪಶುಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ತೋರತೊಡಗಿದನು.

ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕನ ಬಂಧನದ ಗಳಿಗೆಯನ್ನು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮೂಲವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೇವರ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಗಂಡು ಹಾಗೂ ಹೆಣ್ಣು ಮಾಡಿದ ಪಾಪದ(ಸಿನ್) ಪರಿಣಾಮವೇನೇ ಇರಲಿ, ಮುಂದಿನ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ ಆ ಮೂಲಪಾಪದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರುತ್ತಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂಲಪಾಪದ ಅರಿವು, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಬಂದಕೂಡಲೇ ಆತ ನೋವಿನ ಗಳಿಗೆಗಳನ್ನು, ಉದ್ವೇಗವನ್ನು, ದೈನಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ.ಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂಲ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮೂಡಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಬಂಧನವೆಂದು ಕೃತಿ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ನಿಲುವಿನ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ನಡೆಸುವ ಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಲೇ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದು, ತಾನು ಹೊಣೆಗಾರನಾಗಲಾರೆನೆಂದು, ತನ್ನನ್ನು ಇಂಥದೊಂದು ಗೋಜಲಿಗೆ ತಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಆತ ಚಲಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೇಬೇಕು.

ಈ ಮೇಲೆ ನೀಡಿದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿವೆ: ಕಾಫ್ಕಾನ ಜೀವನ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ರೂಪು ತಳೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ನಾಯಕನ ಉಗಮದ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ದೊರಕುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಾದರೂ, ಅವುಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರೆಯದ ಹೊರತು ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಕಾಣು'ವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.

'ವಿಚಾರಣೆ'ಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡ ವಿವರಗಳಿಗೆ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅರ್ಥವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಾಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಒಂದು ದುಃಸ್ವಪ್ನವೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ, ವಿವರಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಹಾಗೂ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ, ಸ್ವಪ್ನಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಸಾಂಗತ್ಯ, ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ವಾಸ್ತವಾತೀತತೆ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನ ಮಾತಿನಂತೆ 'ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವುದು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ರೂಕ್ಷತೆಯಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಅದರ ನಿರ್ಮಮತೆ, ದಿವ್ಯನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ, ಅಥವಾ ಎಲ್ಲವೂ ಇಂತಿಷ್ಟೆಂದು ಗಣಿಸುವ ಬಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಈ ಜಗತ್ತು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವನೊಡನೆ ಭಾವುಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವನನ್ನು ದೂರವಿರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಮನುಷ್ಯನಿಗಾಗಿ ಇದೆಯೆಂಬ ಧಾರ್ಮಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಇರವಿನ ಅರಿವು ತರುವ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯನ್ನು ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ.ಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪರಿಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಕಾಫ್ಕಾ ಒಬ್ಬ ಘೋಷಿತ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಏನಲ್ಲ. ದೈನಿಕಗಳ ಜೀವನ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು

ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ವಧಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ' ಹೋಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅನುರಣನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಬರುವ ಅಧ್ಯಾಯದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ 'ಕೆಥಿಡ್ರಲ್'ನಲ್ಲಿ. ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ನೀತಿಕಥೆ'(ಪ್ಯಾಬಲ್)ಯೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ನೀತಿಕತೆಗೆ, ದಾಸ್ತೊಯ್‌ವಸ್ಕಿಯ 'ಕರಮಜೋವ್ ಸೋದರರು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಹಾವಿಚಾರಣೆಗಾರ(ಗ್ರಾಂಡ್ ಇನ್‌ಕ್ವಿಸಿಟರ್) ಪ್ರಸಂಗದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಇದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕತೆ ಹೀಗಿದೆ: ನ್ಯಾಯಾಪೇಕ್ಷಿಯೊಬ್ಬ ನ್ಯಾಯಮಂದಿರದ ಮಹಾದ್ವಾರದ ಬಳಿ ಪ್ರವೇಶ ಕೋರಿ ದೂರದಿಂದ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆ ದ್ವಾರದ ಬಳಿ ಇದ್ದ ರಕ್ಷಕ ಅವನನ್ನು 'ಈಗ ಒಳಗೆ ಬಿಡಲಾರೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. 'ಎಂದಾದರೂ ಪ್ರವೇಶ ದೂರತೀತೆ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಆಕಾಂಕ್ಷಿಗೆ 'ಸಾಧ್ಯ' ವೆಂಬ ಉತ್ತರ ದೊರಕುವುದು. ಮುಂದೆ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ದ್ವಾರಪಾಲಕನ ಕಣ್ಣು ತಪ್ಪಿಸಿ, ಅವನಿಗೆ ಲಂಚ ನೀಡಿ, ಹೇಗೋ ಒಳಹೋಗಲು ವ್ಯಕ್ತಿ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಂಚವನ್ನು ಪಡೆದ ದ್ವಾರಪಾಲಕ 'ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಲು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದೆನೆಂಬ ನಿನ್ನ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಈ ಹಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮತ್ತೆ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡದೆ ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಅಲ್ಲೇ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ದೂರದ ಪಯಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಲ್ಲೇ ನಿರ್ಗತಿಕನಾಗುವನು. ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ನಿಶ್ಶಕ್ತನಾಗಿ ಕೊನೆಗಾಲವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವನು. ಮಂದವಾಗಿದ್ದ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ದ್ವಾರದೆಡೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತಿರುವ ಕಿರಣಗಳು ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದ್ವಾರಪಾಲಕನಲ್ಲಿ ಆತ ಕೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ಈಗ ತವಕದಿಂದ ಕೇಳುವನು: 'ಎಲ್ಲರೂ ನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿಪಾಟಲು ಪಡುವುದನ್ನು ಕಂಡಿರುವೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷ ಕುಳಿತರೂ ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಯಾರೂ ಈ ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಕೋರಿ ಬರಲಿಲ್ಲವೇಕೆ?' ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಅವನ ಕಿವಿಯ ಬಳಿ ಬಾಗಿ ಕೂಗಿ ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟು: 'ಏಕೆಂದರೆ ಈ ದ್ವಾರ ನಿನಗಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಂದ ಒಳಹೋಗಲು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇದೋ! ಈಗ ನಿನ್ನ ಕಾಲ ಮುಗಿಯಿತಾಗಿ ಈ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿ ಹೊರಡುವೆ'.

ಈ ನೀತಿಕತೆಯಲ್ಲಿನ ಒಪ್ಪು-ತಪ್ಪುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುವುದಾದರೂ ನಮಗೆ ಒಟ್ಟು ಕತೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದೇನನ್ನು ಎಂಬ ಕಡೆ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಸಹಜ. ಮಾನವನ ಶೋಧಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವೈಫಲ್ಯವನ್ನು-ಎಂಬ ಸರಳ ಉತ್ತರ ಸಾಧ್ಯ. ಅದರೆ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ತುಡಿತವಿದ್ದೂ ಪರಿಹಾರವೂ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು ಅದು ಅಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ವಿಪರ್ಯಾಸ್ಯವಿದು. ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದೂ, ಆಯ್ಕೆಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ತರುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು ವಿವರಿಸುವರಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನ್ಯಾಯಾಪೇಕ್ಷಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೆ. ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ಬಂಧಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದರೆ, ಬಂಧನದ ಅರಿವು ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಆದರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಅವನು ಮುಕ್ತ. ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಇವನನ್ನು ಧೀರನೆಂದೂ, ಇತರರಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದರೆ 'ಹೋರಾಟವ ಫಲವೊಂದೇ ಗೆಲುವಿಗೆ ಸಾಕು ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುವುದೇ' ಕಾಫ್ಕಾನ ನಾಯಕರ

ದೋಷ, ಕೊರತೆ, ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಮನುಷ್ಯನು ನಂಬಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ 'ಜಗತ್ತಿ'ನಲ್ಲಿ ಆ ನಂಬಿಕೆ ಹುಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವರೆಂಬ ಆಧಾರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ತೀವ್ರವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ತೊಳಲಾಟವು 'ವಿಚಾರಣೆ'ಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಿರುವನ್ನು ತಂದಿತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ನೈರಾಶ್ಯವಲ್ಲ; ಹತಾಶೆಯಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಚೂರಿ ಹಾಕಿದಾಗ ನಾಯಕ ತನ್ನನ್ನೇ, ತನ್ನ ಸಾವನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಆ ಇಬ್ಬರನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ನಾಯಿಯಂತೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಿರೂಪಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇದು: ಈ ಮಾತು ನಾಯಕನ ಬಾಯಿಂದ ಬಂದುದರ ಔಚಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಇವರಿಗೆ ತನ್ನ ಅನಂತರದ ಬದುಕು (ನಾಯಿಯಂತೆ) ನಾಚಿಕೆಗೇಡಿನದು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಾಶ್ನಿಕನ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದಲೇ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ, ಗೌರವ. ಈ ವೈರುಧ್ಯ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇದು ಜೀವಿಸಲು ಅರ್ಹವಾದ ಜೀವನವೆನಿಸದು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ನಿಲುವು ಅತ್ತ ನಿರಾಶೆಯದೂ ಅಲ್ಲ. ಇತ್ತ ಒಣಹೆಮ್ಮೆಯದೂ ಅಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯ ಪರವಾದುದಾಗಿದೆ.

'ಕಾಫ್ಕಾ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಲೇಖಕ'ನೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರೊಬ್ಬರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ಕಾಫ್ಕಾ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ದತ್ತ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೇಲುಚರ್ಮವನ್ನು ಸೆಳೆದುಹಾಕಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಭಾವಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥಭಾರವನ್ನು ಆ ವಿವರಗಳಿಗೆ ತರುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಕಾಫ್ಕಾ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ 'ಬಂಧನದ ದಿನದ ವಿವರ', 'ಕೋರ್ಟಿನ ವರ್ಣನೆ', 'ಅಡ್ವೋಕೇಟನ ಮನೆಯ ವರ್ಣನೆ', 'ಕೆಥಿಡ್ರಿಲ್‌ನ ವರ್ಣನೆ'ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಾತೀತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಕೃತಿಯ ವರ್ಣನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ.

ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ಆಡಳಿತಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮನುಷ್ಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಗರಿಷ್ಠ ಪರಿಣಾಮ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಲಭಿಸಿದ ನಾಯಕ ತಾನು ಯಾವುದರ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದನೋ ಅದರಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಅದನ್ನು ನೋಡನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅದು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸ್ಪಂದನವಿಲ್ಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವುದೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ.

ನಾಯಕನ ಅನ್ವೇಷಣೆ. ಮುಖಾಮುಖಿ. ಬಂಡಾಯ. ತಂತ್ರ ಮುಂತಾದ ಮಾದರಿಗಳು ಇರುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಅಣಕ'ವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. 'ಡಾನ್ ಕ್ವಿಹೋ' ಮಧ್ಯಯುಗದ 'ರೋಚಕ'ಗಳ ಅಣಕವಾದಂತೆ, 'ವಿಚಾರಣೆ' ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಮಾನವನ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಅಣಕ.

ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಹುಸಿನಾಯಕನ ಚಹರೆಗಳಿವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಂಧದ ಅಣಕವೂ ಇದೆ. ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯ ಬೆಳಗಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಿದ್ರೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚೆತ್ತಾಗ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ನಾಯಕನ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ-ಮೂವತ್ತೊಂದನೆಯದು-ಮುನ್ನಾದಿನದ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವುದು. ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಢಾಳಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ, ನಾಯಕನ ಕೊನೆಯ ಪಯಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳದಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಲಿಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ನಿಸರ್ಗದ ಮಾಯಕತೆಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆ ಗಾಢಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಂತೂ ಇದು ರೂಪಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯ ಅನನ್ಯವಾದುದು.

ಜಡಭರತ: 'ಮೂಕಬಲಿ'

1

'ಮೂಕಬಲಿ' ಜಡಭರತರ ನಾಟಕ. 1958ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಕೃತಿಯ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಮಾತಿನಂತೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೃತಿಯೂ ಆರು ಬಾರಿ ಪರಿಷ್ಕರಣಗೊಂಡಿದೆ, ಹಾಗೂ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಕಾಡಿಸಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪ ಕೂಡ ತೃಪ್ತಿ ತರದೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬರೆದು 'ಆ ಊರು ಈ ಊರು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಇಲ್ಲಿ 'ಮೂಕಬಲಿ'ಯನ್ನಷ್ಟೇ ವಿವೇಚಿಸಲು ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇದು ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕ. ಮೊದಲ ಅಂಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಮುಸ್ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ; ಎರಡನೆಯ ಅಂಕ ಕೊನೆಯಾಗುವುದು ಮುಂಜಾವಿನಲ್ಲಿ. ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ನಡುವಣ ಅವಧಿ ಸುಮಾರು ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ. ಎರಡು ಘಂಟೆಗಳ ಬಿಡುವು ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಒಂದೇ ಮನೆಯೊಳಗೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ (ಸೀತಕ್ಕ) ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ಬಾಣಂತಿ ಕೋಣೆಯೊಳಗೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಬಹುದಿನದ ಬಯಕೆಯ ಗಂಡುಕೂಸನ್ನು ಹೆತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಆ ಮಗು ಮಣ್ಣುಪಾಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಣಂತಿ ಕೋಣೆಯೊಳಗಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ಜೀವವಿಲ್ಲದ ಮಗು; ಅದೂ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲ ವಿವರವಾದ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಎಳೆಯಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದು.

ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯ. ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಮನೆ ಇರುವುದು ಹಾಲಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ. ಆ ಊರಿಗೂ ನಾಗರಕೋಟೆಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ನದಿ. ಜೀವನಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಊರುಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯಾದರೂ, ಎರಡರ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯವಿಲ್ಲ; ಸಂವಾದವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ವೈಷಮ್ಯಜನಿತ ವಿಮುಖತೆಯು ಒಮ್ಮುಖವಾದುದು: ಜಿದ್ದು, ಪಟ್ಟು ನಾಗರಕೋಟೆಯವರದ್ದು. ಅವರೊಡನೆ ಪೋಟಿಗೂ ನಿಲ್ಲದ ಸ್ವಭಾವದ ಸಾತ್ತ್ವಿಕರು ಹಾಲಳ್ಳಿಯವರು. ಎರಡೂ ಊರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀವನದ ಒಟ್ಟಂದದ ಬಗೆಗೆ

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಗುರಿ ಕೃತಿಗೆ ಇದೆ. ಅದರ ಪರಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಿದ್ದೇವೆ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ಆಚಾರು' ಮಾತ್ರ ನಾಗರಕೋಟೆಯವರು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲಾ ಹಾಲಳ್ಳಿಯವರು. ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಧೂರ್ತತೆ, ವಿದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆ, ಸಂಚುಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹಾಲಳ್ಳಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳೂ ಈ ನೋವಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹದಿನೈದು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಹದಿನಾರೆಯವರ ನಾಡಿಯ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತ 'ನಗೀಮನಿ'ಯ ರುದ್ರಪ್ಪನಿಂದ, ಒಂದೂ ಮಾತು ಆಡದೆ ಜೀವಜಗತ್ತಿಗೆ ಕಣ್ತೆರೆಯಲಿದ್ದ ರಾಮಣ್ಣನ ಹಸುಗೂಸಿನವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ನೋವು ತಿನ್ನುವ ನೋಂಪಿ ಹಿಡಿದಿವೆ. ನೋವು ಉಣ್ಣುವವರ ಮೂಲಕವೇ ಜೀವನ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗುವುದೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಿ ಕುಳಿತಿವೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ದನಗಳನ್ನು ಹೊಡೆದು ತಂದ ಮಲ್ಲ, ಚಿರತೆಯೊಂದು ಕರುವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಬಂದದ್ದನ್ನು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಹಸುಗಳು ಜೀವದ ಹಂಗು ತೊರೆದು ನಿಂತದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂಸೆಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಘಟನೆ, ನಾಟಕದ ಮನುಷ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲೇನೋ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ನೈತಿಕ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಗುಣಗಳ ಎದುರು ನಿಂತ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ದೈತ್ಯ ಸದೃಶತೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಬಾಯಿಕಟ್ಟಿದವರೇ. ಇದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಎನ್ನಿಸಿದರೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹಿಂಸೆಯ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಒಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತನ್ನ ತಂಗಿಯ ಹೊಲವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿರುವಂತೆಯೇ ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದ ನಾಗರಕೋಟೆಯವರೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ಗಾಯಗೊಂಡ ನಿಂಗವ್ವನ ಮಗ ಸಂಕಪ್ಪ, ಕುಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದ ಮಸೆದ ಜಗಳದಲ್ಲಿ ತಲೆಯೊಡೆಸಿಕೊಂಡ ನೀಲ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಯತ್ನಗಳು ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಡುಕಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಂತು, ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಸಹಿಸುವ, ನೋವಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗುವ ಜೀವಿಗಳು 'ಮೂಕಬಲಿ'ಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹಾಲಳ್ಳಿಯವರು ನೋಯುವ, ಬಲಿಯಾಗುವ, ಸಹಿಸುವ, ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಿಲ್ಲ. (ಆದರೂ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ರೂಢಿಗತವಾದ ಮಾತಿನ ಬಲದಿಂದಲೇ ಬಲಿಯಾಗುವವರ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ). ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಹಾಲಳ್ಳಿಯವರ ವರ್ತನೆಗಳ ಸರಿತಪ್ಪುಗಳನ್ನೆಣಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಜೀವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಗರಕೋಟೆ ಮನುಷ್ಯನ ಕಪ್ಪುಮುಖದ 'ಇರುವಿಕೆ'ಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಿವಾರಣೀಯವಲ್ಲ. ಒಂದೇ ದಂಡೆಯ ನದಿ ಇರಲಾರದಷ್ಟೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಾಲಳ್ಳಿ ನಾಗರಕೋಟೆಗಳೆರಡೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕು. ಅವೆರಡರ ನಡುವಣ

ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವೂ ಎಂದೂ ಇರುವುದು. ಆದರೆ ಆ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಉತ್ತರವೇನು? ಇರಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ–ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಬದಲಾದ ರೂಪಕ್ಕೆ–ಹಳಹಳಿಸುವ ಬದಲು ಇರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವುದು. ರಾಮಣ್ಣನ ಈ ಮಾತು ನೋಡಿ.

ರುದ್ರ: ಆದರ ಒಂದು ಮಾತು ಯಾಪ್ಪಾ. ಹಸರಿಗೆ ಹಾವು ಭಾಳ, ಹೂಪಿಗೆ ಹುಳ ಭಾಳ.

ರಾಮಣ್ಣ: ಖರೇ ಮಾತು, ಅವು ಇರ್ಬೋದ್ನ ಅಲ್ಲೇ. ಅವು ಅವ್ಟ ಅಂತ ಹಸರು ಬೆಳೆಯೋದು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಹೂ ಅರಳೋದು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮ ರುದ್ರಪ್ಪ. ಅವು ಇರೋವ್ಟು. ಇವೂ ಇರೋಪ್ಟು. ಒಂದು ಬೇಕು, ಇನ್ನೊಂದು ಬ್ಯಾಡ ಅಂದ್ರ ಹ್ಯಾಂಗ?

ಈ ಮಾತು ರಾಮಣ್ಣನದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವವರೇ. ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಇಳಕಲಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ಗಾಡಿಯಂತೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವರಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗಿದ್ದೂ ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯಲಾಗದ ಬಗೆ ಅವರನ್ನು ಆಗಾಗ ದುಮ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಈಡುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಟಕ್ಕನೆ ಸಹಿಸುವ ಛಲ ಹೊತ್ತು ಅಂಕಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮಗನ ಹಣೆಯೊಡೆದು ರಕ್ತ ಸುರಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ನಿಂಗವ್ವ ವಿಚಲಿತಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಶೀಲ ಮತ್ತೆ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ತನ್ನ ಅತ್ತೆಮನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಗತಾನೇ ಕೂಸನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸೀತಕ್ಕ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಸುಶೀಲೆಯ ಹಿತಚಿಂತನೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಮತ್ತೆ ಜೀವನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದ್ದು ಜೇಯುವ ಬದುಕಿನ ಈ ಬಗೆಯು ಅಚ್ಚರಿ ತರುವಷ್ಟು ಮೂಕವಾಗಿದೆ. ಬದುಕನ್ನು ಹದಗೆಡಿಸುವ ಆವರಣವನ್ನು–ಅದು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತವಿರಲಿ. ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರಲಿ–ಕುರಿತು ಹಿಂದೆಗೆದು ಮ್ಲಾನರಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದಕ್ಕೆ ಕೈಚಾಚುವ ಬದಲು, ಆ ಆವರಣದೊಡನೆ ಸಹಬಾಳ್ವೆ ನಡೆಸುವ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಛಲ, ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರರು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಅಪ್ಪಟ ಭಾರತೀಯ'ವಾಗಿದೆ.

ಕೃತಿಯ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಲಪಡಿಸಲು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂಶಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈಗ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಜೀವನದೊಡನೆ ಬೆರೆತಿದ್ದರೂ ರುದ್ರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಶೀನಪ್ಪ ಇಬ್ಬರೂ 'ನಗೀಮನಿ'ಯವರು. ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಿಂದ ಬದುಕಿನ ಕಾಠಿನ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಕ್ಕಳನ್ನು ರುದ್ರಪ್ಪ ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿಕೋಪದಿಂದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಿಕ್ತನಾಗಿ ಬಯಲಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ ಶೀನಪ್ಪ. ಇಬ್ಬರೂ ನಿನ್ನೆಯನ್ನು ನೆನೆಸುತ್ತಾ ಕೂರುವುದಿಲ್ಲ. ರುದ್ರಪ್ಪನ ಒಡಪುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಜಾಣೆನಲ್ಲಿ ವಿಷಾದದ ಒಳಸುಳಿಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ, ಆತ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಣಬಲ್ಲ. ಆತನ ಹಾಡುಗಳು ಅಪೂರ್ವವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲವು. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಅವು ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ನೆರವಿಗೆ ಬಂದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ರುದ್ರಪ್ಪನ ಸ್ವಗತಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಶೀನಪ್ಪನೂ ಇದೇ ನೆಲೆಯವನು. ಆತ ರಿಪೇರಿ ಶೀನಪ್ಪ. ಆತನ ಚೀಲದೊಳಗ ಏನೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು!

ಕ್ರಮತಪ್ಪಿದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಾದಿಗೆ ಹಚ್ಚುವವನಾಗಿ ಶೀನಪ್ಪ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಜನರ ನಡುವಣ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದು, ಆರೋಗ್ಯತಪ್ಪಿದ ಮಗುವಿಗೆ ಔಷಧ ನೀಡುವುದು. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಸರಿಪಡಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ತಾನೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಡಿದವನೆಂಬ ಭಾವದ ಛಾಯೆ ರಾಮಣ್ಣನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಾಗ 'ನಾನುತನ'ವೆಂಬುದು ಹೆಡೆ ಎತ್ತುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಸೋತು ಕೈಚೆಲ್ಲಿದಾಗ ಊರುಗೋಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಬದುಕಿನ ಚಕ್ಕಡಿಗೆ ಅಡೆಗಳು. ಕತ್ತಲು ಕವಿದಾಗ ಬೆಳಕುಗಳು.

2

ಇಡೀ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯೇ ಸದಾ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ ಓದುಗರನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ತುದಿ ಕೊನೆಗಳ ಸಂಜೆ ಮುಂಜಾವು; ಮೋಡ ಕವಿದು ಆರ್ಭಟದೊಡನೆ ಜೀಳುವ ಮಳೆ; ಕೆಡುಕಿನ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಹಾಲಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಯೇ ಸೂಕ್ತ. ಓದುವ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಆಚಾರು; ಬಾಣಂತಿಯ ಕತ್ತಲಕೋಣೆ; ರಾಮಣ್ಣನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಿದ್ದ ಹುಲ್ಲೆ, ಗಿಳಿ; ಕಾಡಿನ ಚಿರತೆ, ಹಸುರು ಬೆಳೆ ತುಂಬಿ ನಿಂತ ಜಮೀನಿನಲ್ಲಿ ರಕ್ತಪಾತ; ವೈಷಮ್ಯಗಳಿರುವ ಎರಡೂ ಊರುಗಳನ್ನು ದಡವಾಗುಳ್ಳ ನದಿ, ನಾಗರಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುಶೀಲೆಯ (ಅತ್ತೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ) ಬುದ್ಧಿ ಬೆಳೆಯದ ಮೈದುನ. ಹೀಗೆ ಉದ್ದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾವರ್ತದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ವಿವರಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧತೆಗಳು ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಜತೆಗೂ, ದುಡಿಮೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆಸೆ ತುಂಬಿದ ಕ್ರೂರತೆಯು ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಜತೆಗೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಸುಶೀಲೆಯ ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಯವರು ಮನೆಗೆ ನಂಬಿ ಬಂದ ಮುತ್ತಿನ ವ್ಯಾಪಾರಿಯನ್ನು ಸುಣ್ಣದ ಚೀಲದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಕೊಂದು ಹಣ ಲಪಟಾಯಿಸಿದವರು, ಆಸ್ತಿಯ ಆಸೆಗೆ ಹಾಲಳ್ಳಿಯಿಂದ ಹೆಣ್ಣುತಂದು ಅದು ಸಿಗದೆಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಸೊಸೆಯನ್ನು ವಿಧವಿಧದ ಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿ ಪಡಿಸಿದವರು. ನಾಗರಕೋಟೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ನಿಂಗವ್ವನ ಅಳಿಯ, ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತವರಿಗೆ ಓಡಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಮಗು ತನ್ನದೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಕ್ಕಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹಾಲಳ್ಳಿಯ ಹೊಲ ತನ್ನದೆಂದು ಗೂಂಡಾಗಿರಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಸು ಸುಶೀಲೆಯರು ಪರಸ್ಪರ ಅರಿಯಲು ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಕಾಯುತ್ತಾಳೆ ಅವರತ್ತೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಜೀವನದ ಸಮೃದ್ಧಿರಾಹಿತ್ಯಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಕ್ರೂರತೆಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು. ಹಾಲಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಗಲಿರುಳೆನ್ನದೆ ಇತರರ ಕಷ್ಟಸುಖಗಳಿಗೆ ನೆರವಾಗುವ ಜನರಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಜಮೀನನ್ನು ಊರಿನ ಕಾಯಕದ ಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿ ಬರೆದ ರಾಮಣ್ಣನಿದ್ದಾನೆ. ಜೀವತುಂಬಿದ ಮಕ್ಕಳಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಳೆತುಂಬಿದ ಭೂಮಿ ಇದೆ. ಹುಲ್ಲೆ ಗಿಳಿಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಮುಗ್ಧತೆಯೊಡನೆ ಸಮೃದ್ಧಿ ಜತೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಈ ಎರಡು ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು. ಇವೆರಡರ ಘರ್ಷಣೆಯೇ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಅಂಶ. ಆದರೆ ಅದರ ಕೊನೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ? ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

1. ಬಾಣಂತಿ ಕೋಣೆಯಿಂದ ಸತ್ತ ಮಗು ಬರುತ್ತದೆ.
2. ಹಾಲಕ್ಕಿಯವರ ಭೂಮಿ ನಾಗರಕೋಟೆಯವರಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ.
3. ಕೆರಳಿದ ಅತ್ತೆಮನೆಗೆ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ಸುಶೀಲೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾಳೆ.
4. ಶೀನಪ್ಪನ ಉಪೇರಿ ಹಳ್ಳಿಯ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೂ ಬರದು; ಮಗುವಿನ ಬಾಯಿಗೆಗೂ ಬರದು.
5. ದಿನವೂ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ರುದ್ರಪ್ಪನ ತೋಟದ ಕಪಿಲೆ ಹೊಡೆಯುವ ಸದ್ದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂಜಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ.
6. ಚಿರತೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಾಗ(ಕರು)ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಚಿರತೆ ಒಯ್ದಿರಬಹುದೆಂಬ ಶಂಕೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹಾಲಕ್ಕಿಯ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಹಿಂಜರಿತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂಸೆ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಮುನ್ನಡೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ!. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಮುಂಜಾವು ಹಾಲಕ್ಕಿಯ ಬದುಕಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲು. ಆಸ್ಕಿಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಸುವಂತಹುದು; ವಿಷಣ್ಣತೆ ಇಲ್ಲವೇ ಕ್ರೋಧಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆ ಸವಾಲು. ನಮಗೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸದ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಬೇರೆ; ಏಕೆ ಜೀವನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನೆಲೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿದ್ದೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸೆಣಸಿದ ಹೋರಾಟದ ಕೊನೆಗೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸೋತು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ಇರುಳುಗಾಳೆಗದಲ್ಲಿ (ಇಂಥವೆಲ್ಲಾ ರಾತ್ರೇ ಹೊತ್ತ್ಗಾಗ ಬರ್ತಾವೆ, ಏನೋ ಎಂಬ ಸೀತಕ್ಕನ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ) ಜೀವನದ ಕತ್ತಲುಮುಖ ಪಡೆಯುವ ಜಯ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗೆ ನೋವನ್ನು ಸಹಿಸುವ ಹಾಲಕ್ಕಿಯ ಬಗೆಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮೂಡಿದರೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಸೋಲನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಪುನರಾಲೋಚನೆ ಅಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಜೀವನ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಿಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಟೀಕು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆಯುವುದು ಅನವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಈಗಿರುವಂತೆ ಕೃತಿ 'ಬಲಿ'ಯಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ವಿಷಣ್ಣತೆಯ ಕಡೆಗೇ ಬೆರಳು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ 'ಋತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಗೆಲುವು ಅನೃತಕ್ಕಲ್ಲ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಕಿಗೆ ತಿರುವುಮುರುವಾದ ಬದುಕಿನ ಕಟುವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಯತ್ನವೆನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವ್ಯಾಸರಚಿತ ಮಹಾಭಾರತವೇ ಈ ವಾಸ್ತವದ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ನೆಲವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹಸನು ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯೊಂದಿದೆ. ಹಾಲಕ್ಕಿಯವರ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಬದುಕು ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುವುದು. ಇದು ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಬಗೆಗೆ 'ಕಂಡ ಸತ್ಯ' ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ 'ಇರುವುದು' ಏನು? ಇದರ ವಿವರಗಳು ನಮಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಕಡೆಯಿಂದ ಎರಡೂ ಪಕ್ಷಗಳ ವಿವರಗಳು ಮೈತಳೆದು ನಿಲ್ಲುವ ಕ್ರಮದಿಂದ ಆಗುವ ತೊಂದರೆಗಳು:

1. ನಾಗರಕೋಟೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹಾಲಕ್ಕಿಯವರ ನಿಲುವು ತಿಳಿಯುವುದೇ ಹೊರತು ನಾಗರಕೋಟೆಯ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ.

2. ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಷದ ವಿವರಗಳು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದರಿಂದ ಸ್ವಭಾವ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಕೊರತೆ ಜಿದ್ದು, ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಧಾಟಿಗೆ ಒತ್ತು ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಏನೋ ನಾಗರಕೋಟೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿಸುವ ಯತ್ನ 'ಆ ಊರು–ಈ ಊರು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರಗಳು ದೊರಕುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹೊರಬೀಳುವ ಜೀವನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಲ್ಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು. 'ಜಡಭರತ'ರೇ 'ಅನಾಮಧೇಯ'ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಇದೇ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಗೂಳಪ್ಪನ ಹಿಂಸೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಶಿವಪ್ಪನ ಸಂಸಾರ ನುಚ್ಚುನೂರಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದವನಾದರೂ ರಿಕ್ತನಾದ ಶಿವಪ್ಪ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ ಕಲ್ಲೇಟನಿಂದ. ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲು ಹೋದ ಮಗ ಶಂಕರ ಜೈಲು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಗೂಳಪ್ಪ ಗುಂಡೇಟಿನಿಂದ ಸತ್ತರೂ ಅವನ ಪ್ರತಿಮೆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೌಲ್ಯಶ್ರೇಣಿಯೇ ತಳೆಕೆಳಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಶಿವಪ್ಪನ ಮನೆಯ ವಿಘಟನೆಗೆ ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿಯುವಂತೆ ನಾಟಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ ಚಪಗೊಡಲಿಯೇಟು ಹಾಕಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮನೆಗೆ ಬೆನ್ನುಬಿದ್ದ ಅರೆಹುಚ್ಚ 'ರಾಚ್ಯಾ'ನ ಕಾಣ್ಕೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಾಳಿನ ಕರಾಳತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕ ಕೊನೆಯಾಗುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಷ್ಠೆ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ. ಅನ್ಯಾಯ ಮೋಸ, ಹಿಂಸೆಗಳ ಗೆಲುವಿನಲ್ಲಿ.

ಶರ್ಮರ ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ

ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮರ ಪ್ರಸಾರನಾಟಕ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ' ಮೊದಲು ಒಂದು ಸಣ್ಣಕತೆಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. (ಏಳನೆಯ ಜೀವ: ಕಥಾಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ). ಹೀಗೆ ರೂಪ ಬದಲಾವಣೆಯಾದಾಗ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದುದು ಯಾವುದೆನ್ನುವ ತೌಲನಿಕ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಣ್ಣಕತೆಯಾಗಿ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ' ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಆ ಬಗೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಲ್ಲ. ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಬದಲಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ'ವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಸೂಕ್ತ.

ಈ ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರದ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೇ ಕೃತಿಗೆ ವಸ್ತು. ಭೂತಕಾಲದ ಒಂದು ಘಟನೆಯ ನೆನಪಿನಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ನಾಯಕಿ ನರಳುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಲವು ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಸುಪ್ತಭಾಗ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸಂಗತವೆಂದು ತೋರುವ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಈ ಸುಪ್ತಭಾಗದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕರ ನಿಲುವು. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಆಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ಈ ಬಗೆಯ ಗೊಂದಲವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಶರ್ಮರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ'ವೂ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ನಾಯಕಿ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೃತಿ ಸಾರುವ ಸತ್ಯವಲ್ಲ: ಅಥವಾ ನಾಯಕಿಯ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪೂರ್ವಪರಿಚಯ ಅನಗತ್ಯ. ಕೃತಿ ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಆ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ದುರಂತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಸವಾಲನ್ನು ಶರ್ಮರು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ.

ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿದಂತೆಲ್ಲ. ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಪಾತಳಿಯೊಂದನ್ನು ಕೃತಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಧಾರಿತ ಗುರಿಯತ್ತ ಪಾತ್ರ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ

ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುವ ಅನಿವಾರ್ರ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಶರ್ಮರು ಈ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅನಂತರ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು.

ಲಲಿತ ತನ್ನ ಯೌವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯೊಂದರ ನೆನಪಿನಿಂದ ನರಳುತ್ತಾಳೆ. ಅದು ಪಾಪವೆಂದು ಅವಳ ಲೆಕ್ಕ. ಮೊದಲು ಮೀನಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದು, ಮದುವೆಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆಯಾದರೂ, ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಕರ ಚಂದ್ರಶೇಖರನೊಡನೆ ಓಡಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಮೂವತ್ತು ವರುಷಗಳು ಕಳೆದಿವೆ. ಈ ಬದುಕು ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಆ ದಿನದ ವರ್ತನೆ ತಪ್ಪು ಎನ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವಿದೆ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಮರತು ಹೋದ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಬದುಕಿಕೊಂಡು ಲಲಿತಳ ನೆರಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಲಲಿತಳಿಗೆ ಹಾಗಾಗಲು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಮೈಯಲ್ಲೇ ಹುಡುಕಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ ವರ್ತನೆ ತಪ್ಪು ಎನ್ನಿಸಲು ಕಾರಣಗಳು

1. ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆ–ಇದು ಸಂಸ್ಕಾರದ ಅಂಗ
2. ಪರಿಣಾಮದ ಅಸಂಗತತೆ

ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಪರಿಸರ, ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಅಂಗವಾಗಿ ಒಂದು ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಈ ಸಂಹಿತೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹಲವು ಬಾರಿ ಈ ಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಗೆದ್ದಾಗ ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಮೀನ ಮದುವೆಯಾದವನೊಡನೆ ಬಾಳಬೇಕಾದ್ದು ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯ ಸೂತ್ರ. ಬಾಳಲು ಇಷ್ಟಪಿದ್ದವನ ಜತೆ ಬಾಳಲು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ನಿಯಮದ ಉಲ್ಲಂಘನೆ. ಈ ಉಲ್ಲಂಘನೆ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ತಪ್ಪು ಆಗಲೇ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ನೀತಿಸಂಹಿತೆ ಹಾಕುವ ಚೌಕಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿದ್ದರೆ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ತಪ್ಪು ಎನ್ನಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಕಾರಣ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ತಾನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ಬದುಕಲು ಹೊರಟಾಗ, ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಎದುರಾದಾಗ ತನ್ನ ನಿರ್ಧಾರ, ವರ್ತನೆಗಳು ತಪ್ಪು ಎನಿಸುತ್ತವೆ. 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ'ದ ನಾಯಕಿಗೂ ಹೀಗೆ ಆಗಿದೆ. ನೀತಿಯ ಉಲ್ಲಂಘನೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಶಯಗಳ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ತಾನು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪರಿಸರ ಒಪ್ಪದೇ ಹೋದಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸರಪಳಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಪರಾವರ್ತಿತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಅನುಭವ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ.' ಅದರ ಕಲ್ಪನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಲಲಿತ ತಾನು ಮೀನಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ 'ಮದುವೆ'ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದದ್ದರಿಂದ ಆಮೇಲೆ ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ಎಡರು ತೊಡರುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಲಾರಳು. ಈಗ ಅವಳು ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ತಪ್ಪು

ಎಂದುಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ. 'ತನಗೆ ತಿಳಿಯದ ಸಂದರ್ಭಗಳಿದ್ದವೆನ್ನುವ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಅವಳ ಮಾವನ ಮನೆಯವರು ತಡ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ತಾನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟ ಈ ಘಟನೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಅಪರಾಧ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸಹಜವಾದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಅವಳು ತನ್ನದೇ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾಳೆ.

ಆ ಅರ್ಥಗಳೆಲ್ಲಾ ಅವಳ ತಪ್ಪನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವೆನ್ನುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹರಿಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ (ಅಹಲ್ಯೆಗೆ ಶಾಪ ಬಂದದ್ದು) 'ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸಲೇ ಬೇಕು ನೋಡಿ. ಅಂಥ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನ್ನೋದು' ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನೂ ತನಗೇ ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮೊಮ್ಮಗಳು ರಾಮ, ಸೀತೆಯರ ಮದುವೆಯ ಆಟದಲ್ಲಿ 'ನಿಂಗೂ ತಾತಂಗೂ ಯಾವಾಗ ಮದುವೆ ಆಯ್ತೂಂತ' ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಜೋರಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಹೊಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. 'ಆ ಮಗುವಿಗೂ (ತಿಳಿಯಿತ)' ಅಂತ ನರಳುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಮಾತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಸರದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತನಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವುದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನದು ಅಪರಾಧವೆನ್ನುವುದು ಲಲಿತಳಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಲು ಕಾರಣ ಇನ್ನೂ ಇವೆ. ನೀತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವಾಗ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹೋಗುವುದು, ಅಥವಾ ಅವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಬಲವಾದ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಚಂದ್ರಶೇಖರನೊಡನೆ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಓಡಿ ಬರುವಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಈ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತವೆ.

ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮೀನಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರವಿಲ್ಲದ ಡೋಲಾಯಮಾನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಇದೆ.... ('ಬಂದು ಬಿಡಲೇ ಚಂದ್ರು') ನಿರ್ಧಾರವಿಲ್ಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅವಳ ಈಗಿನ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸೂಚನೆ ಈ ಘಟನೆಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರನೇ ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮವಂಚನೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಆಗ ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಈಗ ತಾನು ಓಡಿಬಂದು ಹೀಗೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಆತ್ಮವಂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ, ತಾನು ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಪೂರ್ವವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟದ್ದಾಳೆ. ಗುರುತು ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವರ ನಡುವೆ ಬದುಕಿದರೆ ಭೂತಕಾಲ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ, ಮೀನಾಕ್ಷಿಯ ಅಂಶ ಲಲಿತಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದು ಆ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಮುಕ್ತಳಾಗಿಲ್ಲ. ದೇವರಿಗೆ ಹೆದರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದವಳು ಗೋಕರ್ಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಿಬಂದಿದ್ದಾಳೆ; ಈಗ ಅವನನ್ನೇ ನಿಯಾಮಕ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೀಗೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವತೆ ಈಗ ಅವಳನ್ನು ಆವರಿಸಿದೆ. ತಾನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಲವಾದದ್ದೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನರಳುವಿಕೆ ಅವಳ ಸದ್ಯದ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ತರುವಂತಹುದೇ. ಅವಳೀಗ ಮುಟ್ಟುನಿಲ್ಲುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರುವ

ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ತೆಳುವಾದ ಆಧಾರವಾದರೂ ಹಲವು ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಶರ್ಮರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಲವಾದದ್ದು; ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.[2]

ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಘಟನೆಗಳು ಲಲಿತಳ 'ಒಳಗ'ನ್ನು ಹೊರತರುವಲ್ಲಿಯೇ ನಿರತವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿತಪ್ಪುಗಳ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಒದಗಿ ಬಂದಿವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಂಗಿಕವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಆಯಾಮವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಾರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗಿನ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಮರ್ಥನೀಯ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಾರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ ಮೈಗೂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ ಪ್ರಜ್ಞಾಭಾಗ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇನೋ! ಒಮ್ಮೆ ಧ್ವನಿಯು ವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಲಲಿತಳ ಭೂತಕಾಲವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಲಲಿತಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದು ಅವಳ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಹೌದು ಅವಳ ಭೂತಕಾಲವೂ ಹೌದು ಎಂದು ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ-ಅದು ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. -ವನ್ನು ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸೂಚನೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ.

ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಲಲಿತಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಚಕಮಕಿ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯು ಲಲಿತಳನ್ನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ನೇರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿಯು ಅವಳ ದುರ್ಬಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ವಾದವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮಗಳ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರೆ ಎರೆಯುವಾಗ ಲಲಿತ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದಳಂತೆ. ಅವಳ ಅಳಿಯ ಇನ್ನೂ ಕಾಗದ ಬರೆದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳು ಸೀತಳ ಮನೆಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕೆಂಬ ಭಯ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಧ್ವನಿಯು ಹೊರಗೆಳೆಯುವ ಈ ಸಂಗತಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಲಲಿತಳ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ ಅವಳನ್ನು ಈಗ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅನುವಂಶೀಯತೆಯ ಭಾರತೀಯ ರೂಪವಾಗಿರುವ 'ಕರ್ಮ'ವು ಲಲಿತಳ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿದ್ದು, ಈಗ ಅವಳ ಬದುಕನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅವಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು-ಸೀತಳ ಗಂಡನ ಜತೆಗೆ-ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಡಾಕ್ಟರನ್ನು ಕರೆತರಲು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹೋದರೆ ಮಗಳನ್ನವರು ಒಯ್ಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಯೋಚಿಸುವ ಲಲಿತ, ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಘಟ್ಟವೊಂದನ್ನು ತಲುಪಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ.

ಈ ಪ್ರಸಾರನಾಟಕ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಡುವುದರಿಂದ–ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ಮುಖವನ್ನು ಕೇಂದ್ರದತ್ತ ತಿರುಗಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಲಲಿತಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಆ ಪಾತ್ರದ ದುರಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಕತೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕೂಡ ಪೂರಕವನ್ನಾಗಿಸುವುದರಿಂದ ಇದು ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗ–ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧ್ಯ. ಗುಡುಗು, ಮಿಂಚು, ಮಳೆಗಳ ಒಟ್ಟು ಪರಿಸರವು, ಪ್ರಕೋಪಗೊಂಡ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಮನೆ ತಲುಪಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ, ತಲುಪಿದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗಾಣಲು ತಡಕಾಡುವ ಲಲಿತ–ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವು ಪ್ರಸಾರನಾಟಕದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಆವರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಾವಯವವನ್ನಾಗಿಸಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಸಂಕೇತಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಶರ್ಮರು ನಡೆಸಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು–ಸಮುದ್ರ ಬತ್ತುವುದು. ಅಹಲ್ಯೆಗೆ ಶಾಪ ಕೊಡುವುದು, ಮಳೆಗಾಳಿ, ಪಾನಕ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆರಡು ಲಲಿತಳ ಭಾವಕೋಶದಿಂದ ಎತ್ತಿದವುಗಳು. ಅಗಸ್ತ್ಯ ಕುಡಿದಾಗ ಸಮುದ್ರ ಬತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನನ್ನು ತೆರೆದು ಕೊಂಡಿತು. ತಾನು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕಾಲ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುವುದೆಂದು ಲಲಿತ ನಂಬಿದ್ದಳು. ಆದರೆ 'ಅಗಸ್ತ್ಯ ಬರದಿದ್ದರೂ ಸಮುದ್ರ ಬತ್ತುತ್ತದೆ.' ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಲ– ಅಂದರೆ ಹೊಸ ಬದುಕು– ಅಳಿಸಲಿಲ್ಲ, ಕಾಲಕಳೆದರೂ ಕೆಟ್ಟ ಕನಸೆಂದು ಮರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರ ಬತ್ತುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಒಂದು ದ್ವೀಪ ಕಾಣುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವಳ ಬದುಕಿನ ಆ ಘಟನೆಯನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಾರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ದ್ವೀಪದ ಚಾಕ್ಷುಷ ಅನುಭವದ ವಿವರ ತಪ್ಪಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ಪಾನಕವನ್ನು ಕುಡಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಸರಿಹೋಗುವುದೆಂದು ಚಂದ್ರಶೇಖರಯ್ಯ ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಲಲಿತ ತನ್ನ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಬಂಧ ನೀಡುವ ಅನುಭವ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ತುಂಬಲಾರದೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಪಾನಕದ ಸಂಕೇತದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಳ ಬದುಕಿನ ದುರಂತದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ತಾನು ನಿಂತ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಲಲಿತಳ ಬಾಳು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರಬಹುದು.

ಅಹಲ್ಯೆ ಶಾಪದ ಪ್ರಸಂಗ ಕೇವಲ 'ಕಾರಣ'ದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಲಲಿತಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ: ಇದು ನಿಯಮ. ಈ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಎಳೆಯಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ

ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಲೇಖಕರು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲಸದ ಸೂಚನೆ. ಆದರೆ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಗುರಿಯತ್ತ ಹೊರಟ ಕೃತಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಿದ್ದೀತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇದು ಕೃತಕವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಮಳೆಗಾಳಿಗಳು ಲಲಿತಳ ಒಳಗಿನ ಪ್ರಕೋಪದ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಮಾತ್ರ, ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಕ್ಷೇಪತೆ ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ'ದ ಪ್ರಸಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸರಿಯಾದ ಮೌನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ದಟ್ಟವಾದ ದುರಂತದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗಿದೊಂದು ಹುಕುಮಿನ ಎಲೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಮಳೆ, ಲೆಕ್ಕ ತಪ್ಪುವ ಮಗು, ತಿದ್ದುವ ತಾಯಿ ಮುಂದೆ ತಂದೆ ಮಗಳಿಗೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಲಲಿತಳ ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಲಲಿತಳ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿಸುವ ಕಾಳಜಿಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ. ಮೊಮ್ಮಗುವಿನ ಮಾತಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿದ ಸಂದರ್ಭದ ಮೊದಲು ಒತ್ತಡವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಒಂದು ಲಘುವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಜ್ಜ, ಮೊಮ್ಮಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಲಲಿತ ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಹೆಂಗಸರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತನಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಭಾಗದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ತನ್ನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಜಗತ್ತು ಕಟಕಿಗಳಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಇದೇ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಲಲಿತಳಲ್ಲಿ ಆದ ಬೆಳವಣಿಗೆ-ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಡೆತ-ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಯಾಗಿದ್ದುದು ಈಗ ಬಹಿರಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಲಿತ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ರೋಗದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾಳೆ. ಸರಸ್ವತಿಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯದ ಭಯ ನಿಜವಾಗಿ ಈಗ ಲಲಿತ ಮತ್ತೆ ಮೀನಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಲಲಿತಳ ದುರಂತ ಎಳೆಎಳೆಯಾಗಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರದಿಂದ ಶಿಖರದತ್ತ ನಾಟಕ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಶ್ರಾವಕರನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರದಿಂದಾಗಿ 'ಈಡಿಪಸ್-ರೆಕ್ಸ್'ನ ನೆನಪು ತಂದರೂ ಇಲ್ಲಿ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತನ್ನ ದುರಂತದ ಅರಿವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಮ್ಯ ಕೇವಲ ತಂತ್ರದ್ದು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ನಾಟಕ ವಾಚಕ ಭಾವಾತೀರೇಕದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಯಮವನ್ನಿದು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲದು. ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಮುಟ್ಟಬಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳು ಅವರನ್ನು ಮೋಹಿತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಒಟ್ಟು ಬಂಧದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕುಂದು ತರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಉದಾ: 'ಧ್ವನಿಯ' ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ 'ನಿರ್ಣಾಯಕ' ಗತ್ತು ಅವಧಾರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಗಾಢತೆ ಹೆಚ್ಚಾದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೇಳುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಒಟ್ಟು ಅನುಭವವನ್ನು ದೊರಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಸತ್ವ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿದೆ. ನೇರವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಲಿತಳ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಿನ್ನ ಅನ್ವಯ ಬಿಂದುವುಳ್ಳ ಮಾತುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಅನ್ವಯದ ಬಿಂದು ನಾಟಕದ ಒಳ ಪದರವಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಆಕೆಯ ಮಾತುಗಳು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿವೆ. ಓಡಿಬರುವ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಭಾಷಣೆ (ಪುಟ 19–22)ಯಲ್ಲಿ ಮೀನಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯೂ ಬರುವ 'ಚಂದ್ರು' ಕೇವಲ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗದೆ ಅವಳ ಅಸಹಾಯಕ ಮತ್ತು ಡೋಲಾಯಮಾನ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಷೆ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಉಪಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಲಲಿತ, ಮೀನಾ ಮತ್ತು ಅವಳ ಸಂಸಾರ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆಂಬ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಲಲಿತ ಅನುಭವಿಸುವ ನೋವು ಹಾಗೂ ಅವಳ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಸಹಜವಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬದುಕನ್ನು ಪಡೆದ ವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದು. ಲಲಿತಳಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತ ಘಟನೆ ಸಹಜ. ಅತ್ತ ನೀತಿಸಂಹಿತೆಗಳು ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವಳಂತೆ ಭಾವಿಸುವುದೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇತ್ತ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯದ ಇಬ್ಬಂದಿತನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಭಾಷೆ ನೀಡುವುದರಿಂದಲೇ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ'ದ ಪ್ರಬಲ ಆಯಾಮ ಅದರ ಭಾಷೆ ಎಂದದ್ದು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶರ್ಮರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನವರು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಅದು ಒಂದು ದೋಷವಲ್ಲ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಅದರ ರೂಪವೇ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅಳೆಯಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹೇಳಬೇಕಿರುವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಬೇಕು. ನನ್ನ ಈ ನಿಲುವು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವೆಂದು ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗೊಂದಲವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಇದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಕೃತಿಯ ಮಿತಿಯನ್ನಂತೂ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ' ಹೇಳಬೇಕಿರುವುದನ್ನು ತಾನು ಆಯ್ದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಫಲ ಕೃತಿ.

ರಂಗವಾಚಕವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಶಾಬ್ದಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲೂ ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ಅದರ ಚಾಕ್ಷುಷ

ನಿರ್ಮಿತಿ ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಬಹುದು. ಮಳೆ ಗುಡುಗುಗಳ ಸಪ್ಪಳವನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯ., ಅವೇ ಬರಲಾರವು. ಆದರೆ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಬಹುದು. 'ಧ್ವನಿ'ಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಕೂಡ ರಂಗದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲದು. ಶ್ರೀ ಶರ್ಮರ 'ನೆರಳು' ರಂಗನಾಟಕ. ಅದೂ ಈ ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಯೊಂದನ್ನು ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೇಪಥ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಮೋಹನ ರಾಕೇಶರು ಅಂತಹುದೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ನಡೆದಿದೆ. ಆಫ್-ಸ್ಟೇಜ್ ಧ್ವನಿಗಳ ಬಳಕೆ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. (ನೋಡಿ ಎನ್ಯಾಕ್ಟ್‌ನ ಜೂನ್ 72ರ ಸಂಚಿಕೆ) ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು). ಈಗ ಅದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಕುತೂಹಲದಾಯಕ ಅಂಶವೇ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಸೆರಗಿನ ಕೆಂಡ' ರಂಗವಾಚಿಕವೂ ಆಗಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರಸಾರನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ; ರಂಗನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರನಾಟಕಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ವಸ್ತು ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಅಂತಹ ಒಂದು ನಾಟಕ. ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಲಾರವೇನೋ! ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟದ ಅವ್ಯಕ್ತ ನಾಟಕೀಯತೆಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಶರ್ಮರು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸಿರಬಹುದು.

2. 'ನೆರಳು' ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ. ಅದರ ನಾಯಕಿ ಗರ್ಭಿಣಿ. ಅವಳ ಮತ್ತು ಗಂಡನ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿರಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವಳ ದೈಹಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಂಡನೂ ಅವಳೊಡನೆ ರೇಗಲು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಗೊಂದಲ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ನಾದಿನಿಯನ್ನವನು ಪ್ರೀತಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯಾದರೂ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ವಿ.ಸೀ. ಅವರ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

'ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ'ವೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ನಮಗೆ ದಶಕಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹಳೆಯದು. ಅಷ್ಟೇನೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಮೊದಲ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧದ ಗೌರವವನ್ನು ಪಂಜೆಯವರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇನೋ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ, ಪ್ರಕಾರನಿಷ್ಠವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಜನ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡದೇ ಇರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಮಿತಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಚನೆಗಳನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಹತ್ತ್ವದ ಕೃಷಿಯೇ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಲೇಖಕರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಈಚೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮಿತಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ನಮ್ಮ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ವಿ.ಸೀಯವರದೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಹೆಸರು. ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ; ಎರಡು ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಬೆಳುದಿಂಗಳು (1959, 1964 ಮೂರನೆ ಮುದ್ರಣ) ಸೀಕರಣೆ. (1970) ಒಟ್ಟು 23ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. 334 ಪುಟಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಾತು ಬಂದಾಗ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಿ.ಸೀ.ಯವರ 'ಮೈಸೂರು ರುಮಾಲು' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಅದರ ರುಚಿಕಟ್ಟಾದ ಬಗೆಗೆ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದುಂಟು. ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಧಾರವಿನ್ನೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಏಕೈಕ ಅಥವಾ ಪ್ರಮುಖ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಹುಶಃ ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾವ್ ಅವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಾರೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕರ ಪ್ರಮುಖ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗದೇ ಇದ್ದಾಗ, ಆ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿನ ಅವರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ಅವರ ಸಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವೆಂದೇ ಭಾವಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರಾಗಿ ವಿ.ಸೀ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಹಿತಿ ವಿ.ಸೀ.ಗೆ ಎಷ್ಟು ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿರುವ ಬಹುಪಾಲು ರಚನೆಗಳು 'ಸಡಿಲ ಬಂಧ'ಗಳ ಲಲಿತ ರಚನೆಗಳು. ಹೀಗೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವು ಮಾತ್ರ; ಅವಗುಣ ಗಣನೆಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ

ಈ ರಚನೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಓದುಗರಿಗೊಂದು ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಲ್ಲ: ಬೇಕನ್ನನ ಬದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹಾಗೆ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ವಿ.ಸೀ.ಯವರೇ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ "ಎದುರಿನ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಇಂದಿನದರಿಂದ ಎಂದಿನದು ಘಟನೆಗೆ, ಸಾಮಾನ್ಯದಿಂದ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ, ಚಪಲತೆಯಿಂದ ಗಂಭೀರತೆಗೆ ದಾಟಿಹೋಗುವುದೂ, ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಲೋಕಜೀವನಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇವುಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆಸುವುದೂ, ಭ್ರಮಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬಲಿವ ನೋಟ" (ಬೆಳುದಿಂಗಳು: ಮುನ್ನುಡಿ) ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧವೂ ಪ್ರಚೋದಕ ಒಂದನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವೆಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಕರೆಯೋಣ. ಈ ಪ್ರಚೋದಕಗಳು ವಿ.ಸೀ.ಯವರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಒಂದು ಬಗೆಯವು ತಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಯಸುತ್ತವೆ; ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಂವೃತವಾದವು. 'ಮೈಸೂರು ರುಮಾಲು', 'ಮಾವು', 'ಬದನೇಕಾಯಿ', 'ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜಿಯ ಅಡಿಗೆ' ಈ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯವು ಬಯಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ, ವಿವೃತ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಸಾವು', 'ಬೆಳದಿಂಗಳು' 'ನೆನಪು' ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈ ವರ್ಗದವು. ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರ ಉದ್ದೇಶ ಆಯಾ ಬಗೆಯ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸುಲಭವಾಗಲೆಂದು. ಮೊದಲ ಬಗೆಯ ಪ್ರಚೋದಕಗಳನ್ನುಳ್ಳ, ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಳ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಲೇಖಕರ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಸುತ್ತಾಡಬೇಕು; ಈಜುಗೊಳದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವಿಲಾಸಗಳು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಕಸರತ್ತುಗಳೂ ಆಗಬಹುದು. 'ಕೋಳಿ' ಪ್ರಬಂಧ ಅಂಥ ಅಪಾಯದ ಅಂಚನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಕೆರಳಿಸಬಹುದಾದ ಅನುಭವದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತರಗಳು ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ; ಪ್ರಚೋದಕದಿಂದ ದೂರ ಹೋದಷ್ಟೂ ಸಂಬಂಧ ತೆಳುವಾಗುವ ಭಯದಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಸುತ್ತುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗೌಣಪ್ರತಿಭೆಯದು. ಅಥವಾ ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಫ್ಯಾನ್ಸಿ ಯ ಲೋಕದ್ದು. ಇಂಥ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿ.ಸೀ. ಯವರನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಅವರ ಶೈಲಿಯ 'ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆ'ಯಲ್ಲಿ. ಈ ಗುಣ ಯಾವುದೇ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಾದರೂ ಇರಬೇಕಾದುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು; ಆದರೆ ಈ ಮಿತಾವಕಾಶದ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹಾಗೆ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. 'ಮೈಸೂರು ರುಮಾಲ'ನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣ ಅದರಲ್ಲಿ ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣುವುದೇ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. 'ಭಾವಗೀತೆ ಸಣ್ಣಕತೆ ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳದು ಜ್ಞಾತಿಲೋಕ' ಎನ್ನುವ ವಿ.ಸೀ.ಯವರ ಮಾತನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ಸಂವೃತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ವಸ್ತುಗಳ ಲಲಿತಪ್ರಬಂಧಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿದ್ದಂತೆ.

ಎರಡನೇ ವರ್ಗದ ಪ್ರಚೋದಕಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆ– ಇದನ್ನು ಧಾಟಿ, ಧೋರಣೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಹೀಗೆ ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಹೆಸರಿಟ್ಟು

ಕರೆಯಿರಿ-ಎರಡೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವಸ್ತುಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸ್ತರವನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಚುಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. 'ಸಾವು' ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ. 'ಸಾವು' ಒಂದು ಘಟನೆಯೇ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವದ ಸ್ತರಗಳು ಅನಂತವಾಗಬಹುದು. ಆಗ ಪ್ರಬಂಧಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆ ಈ ಕೊಂಡಿಗಳು, ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವಿನ ಈ ಹರಿಯುವಿಕೆ 'ಸಾಧು' ಎಂದು ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಬಂಧದ ಧಾಟಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕು. 'ನೆನಪು' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಗಮನಿಸೋಣ (ಸೀಕರಣೆ ಪು. 31-42) ಮೊದಲು 'ನೆನಪ'ನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಕೆದಕುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಕೆಡುಕಾಗುವ, ಒಳಿತಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮರೆವುಗಳ ಜಂಜಾಟವನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಡೆಗೆ, ನಿಧಾನವಾಗಿ ಜಾರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಗಹನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಧಾಟಿಯಾದರೆ, ವಸ್ತು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ನೆನಪಿಗೆ ತಾಜ್‌ಮಹಲ್ ಮತ್ತು ನೈಟಿಂಗೇಲ್‌ಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಟ್ಟೈಕತೆಗಳಿಗೆ, ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಾಯಿಗೆ, ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ವಿಧಾನ ವಿ.ಸೀ. ಅವರದೇ ಆದ 'ಬಗೆ'ಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮಾತು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರು ವಾದ ಹೂಡುವ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ತೋರುವ ವಿಧಾನ ಇಲ್ಲ, ಮುಕ್ತರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಭಾವಗೀತೆಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ಜ್ಞಾತಿಯಾಗುವುದು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈಗ ಹೇಳಿದ 'ನೆನಪು' ಪ್ರಬಂಧವಲ್ಲದೆ, 'ಕಡಲಕರೆ' 'ಸಾವು' ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾವು ಈ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಈ ಎರಡೂ ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ-ಇದನ್ನು ಗುಣವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು-ವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವ್ಯಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಷ್ಟಿಗೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಚೋದಕ ಏಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಅನೇಕತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸುಧಾರಣೀಕರಿಸಿದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವಾಕ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಮಾತುಗಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಯಾವುದೇ ವಿಸ್ತೃತ ರಚನೆಯ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎಂದು ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಎರಡು 1)ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಬಂಧದೊಳಗೆ ತರ್ಕಬಲವಿಲ್ಲದೆ ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತವೆ. 2) ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿ ಇವೇ ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ. ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಈ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಧನೆ.

ತೀರ ಸರಳವಾದ ಅಥವಾ ಲಘುವಾದ ಎರಡು ಮೂರು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ-'ಪತ್ರದೂತ' ಅಂತಹುದೊಂದು-ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ ಇರುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ವೈದೃಶ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ವೈದೃಶ್ಯಗಳು ಧಾಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವಾಗಿರದೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ

ಇರುವ ಅಂತರದಿಂದ, ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯಧಾಟಿ ಎಲ್ಲ ರಚನೆಗಳ ಏಕಸೂತ್ರತೆ: "ಯಾವುದೂ ಕೊನೆಯ ಮಾತಲ್ಲ, ಅಬ್ಸಲ್ಯೂಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬುದು. ಎಂದೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಗೆ ಇತಿ ಮತ್ತು ನೇತಿಗಳು ಇದ್ದೇ ತೀರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಮನುಷ್ಯರ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ 'ಇದೇ, ಹೀಗೆಯೇ' ಎಂದು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಇದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು 'ನಿರಾಕಾರ' ಎಂದೂ, ವಿ.ಸೀ. ಯವರಿಗೆ ಬದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆಂದೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು-ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲವೆಂದು, ಅದು ಇರುವುದು ನಿಜವೆಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೂ, ಹೇಳುವುದು ಆಸ್ಟ್ರಿಚ್ ಪಕ್ಷಿಯ ಬಗೆಯಾಗಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ನಾನು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಧಾಟಿ ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಗುಣವಾಗಿರುವಂತೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಗುಣವೂ ಹೌದು. ಅವರು ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಾರದಾಗಿತ್ತೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ 'ನನ್ನ ಜೀವನ ದರ್ಶನ' (ಬೆಳದಿಂಗಳು-ಪು 102-111)ಪ್ರಬಂಧ ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. (ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲೂ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಇದನ್ನೇ. 'ಶಬರಿ', 'ಕಸ್ಮೈದೇವಾಯ' ಮುಂತಾದವುಗಳ ನಿರ್ಣಯ ತಲುಪದ ಅವ್ಯಕ್ತ ನೋವಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ). ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಧನೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು: ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿ.ಸೀ. 'ಸಂದ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಕೊರಗುವ'ವರೇನೋ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವರ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತವೆ. 'ದೋಸೆ' 'ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜಿಯ ಅಡುಗೆ' 'ಮಾವು'-ಅಷ್ಟೇಕೆ ಅವರ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಬಂಧ 'ಮೈಸೂರು ರುಮಾಲ'ನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಇಂದು ಇಲ್ಲದ, ಆದರೆ ತಾನು ಕಂಡ ದಿನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಇರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ 'ಮೆಚ್ಚುವಿಕೆ'ಯ ಧಾಟಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ವಿ.ಸೀ. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇರಲಾರದೇ ಹೋದುದಕ್ಕೆ ಬಂದುದೇನೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿ.ಸೀ.ಯವರ ಮುಕ್ತದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹಾಗಾಗಲಾರದು. ಅಂದಿನ ನೆನಪು ಅನುಭವವಾದ್ದರಿಂದ ಕೆರಳುತ್ತದೆ ಎಂದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ತಲೆಮಾರಿನ ಇತರ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಹಳೆಯದಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಬಹುದಾದ ಈ ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿರುಚಿಯ ಮೆಚ್ಚುಗೆ-ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ಬಗೆಗಂತೂ ನನ್ನ ತಲೆಮಾರು ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಬಗೆಗೆ ಚಿಟ್ಟೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದೆ-ಮಾತ್ರ ಈ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನೋಡುವ ರೀತಿಗೆ ಕಾರಣ ಅಷ್ಟೆ.

ಇನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ; ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವಿ.ಸೀ.ಯವರ ತಲೆಮಾರಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದಾಖಲೆಯೆನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಲ ಮಾಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿ.ಸೀ.ಯವರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ (ಬೆಳದಿಂಗಳು ಪು. 3-4) "ಪೂರ್ತಿ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುವಂತಿರುವಾಗ ಹರಟೆಯ ಎಳೆಯನ್ನು ಓಡಿವ,

ಕಾಣುವ ನಡೆಸುವ ಇಲ್ಲಿನ ರೀತಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ರುಚಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ರುಚಿಸೀತೆಂದು ಹೇಳಬಲ್ಲೆ ಹೇಗೆ" (ಬೆಳದಿಂಗಳು: ಮುನ್ನುಡಿ)ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪಿ.ಸೀ. ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಆಸ್ವಾದನೆ ಬುದ್ಧಿಗೆ, ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಂಗತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಾನು ಬರೆಯಹೋಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ತಿಳಿಯುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊರಟವನು ನಾನು. ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಸೀಮಿತ.

ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ

ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

1) "ಖಡ್ಗವಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಮಿಡಿವ ಪ್ರಾಣ ಮಿತ್ರ" ಈ ಘೋಷಣೆ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಪಡೆದಿದೆಯೆ?
2) "ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನಪರ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳವಳಿಯ ಕೊಡುಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದೆ?

(ಅ) ಹೌದಾದರೆ ಹೇಗೆ?
(ಆ) ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಕಾರಣ?

3) ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಡುವೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆಯೇ? ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು?
4) ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಚಳವಳಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಮಾನದಂಡಗಳು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಿಮ್ಮ ನಿಲುವೇನು?
5) ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳವಳಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಷ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಟೀಕೆಯಿದೆ. ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು?
6) ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ "ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ" ಬಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಟೀಕೆ ಸರಿಯೆ?

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸದೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ:

ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿ, ನಾವು ಏನೇ ಹೇಳಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆಯಾಗಿ, ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮುಖವೇನಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಏಳನೆಯ ದಶಕದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡಳಿತ ಅನುಸರಿಸಿದ ನೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮೇಲು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ಜಾತಿಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದವರು, ತಮ್ಮ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು, ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದರು. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು 'ದೊಡ್ಡಣ್ಣ'ನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಇದರ ಫಲವೇ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಎಂಬುವುದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಫಲಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಮೊದಲು ಅದರ ಉಗಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆ ತನ್ನ ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯನ್ನು ಜನಪರತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟನೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸುತ್ತ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಅಕ್ಷರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ನೋಡುವುದನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಂಘಟನೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣವೇ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಆ ಮೂಲಕವೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ 'ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂಬ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಬಳಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು, ನಿರ್ದೇಶಕಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾರದೆಂದೇ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಬಂಡಾಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ' ವೆಂಬುದನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಲು, ಒಪ್ಪಿ ಬಳಸಲು, ಬಳಸಿ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಹೊರತು 'ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ' ವೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡಲು ನಮಗಿನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೆ?

ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಎಚ್ಚರಕ್ಕಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತುಡಿಯುವ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವತ್ತ ಹೊರಟಷ್ಟೂ, ಸಮಕಾಲೀನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಜೋತು ಬೀಳುವ ಬದಲು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಎಂದರೆ 'ಸದ್ಯ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ವಿಕಾಸದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ 'ಬಂಡಾಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ'ದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಿನ್ನೂ ಸಂಭವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿ'ಯ ಮಾತು ಎತ್ತುವುದೇಕೆ? ವೃತ್ತಾಂತಗಳ, ಸದ್ಯ ವಾಸ್ತವದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಂದ ಉದ್ದೀಪ್ತವಾದ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಬರೆಹದ ಬಹುಪಾಲು, ಶ್ರೇಷ್ಠವಿರಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾದರೂ ಆಗುವುದೋ? ಹಾಗೆಂದು ನಾನು ಕಟಕಿ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ ನನಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಲೋಹಿಯಾವಾದ (ನಾ. ಪಾಟಿಲ್)

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಬೇರೆಬೇರೆ 'ವಾದ'ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ನಂಟು ಏನು? ಸಮಾಜವಾದ, ಲೋಹಿಯಾವಾದ, ಗಾಂಧಿವಾದ,ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವಾದ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಹತ್ತು ವಾದಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ನಂಟು ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳು ಇದ್ದಂತಿದೆ. 1. ಲೋಕ ಮತ್ತು ಜೀವನವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಬೇಕಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಈ ವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು 2. ವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು 3.ಜೀವನದ ಸಮೃದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಾದಗಳು ಮಂಡಿಸುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವುದು. ಮೊದಲನೆಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಗುರಿಯಾದರೆ ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಎಂದಾದರೂ ತಕ್ಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬುದು ಈಗ ನಮ್ಮೆದುರು ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಡಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಚಿತ್ರಕಾರರು, ಶಿಲ್ಪಿಗಳು, ನೃತ್ಯಗಾರರು ಈ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ಬರೆಹಗಾರರಿಗಿಂತ ವಿಮರ್ಶಕರ ತುರ್ತಿಗೆ ಮೈದಳೆದಿರಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಎಂದೂ ಅನ್ನಿಸ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಏನೇ ಇರಲಿ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಂತೂ ಈ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಓದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದಂತೂ ದಿಟ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕಿರಿಯ ಗೆಳೆಯರಾದ ಶ್ರೀ ನಾಗಭೂಷಣಗೌಡ ಪಾಟೀಲರ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳ ಐರೋಪ್ಯ ತಳಹದಿ ಮತ್ತು ಅವು ಬ್ರಿಟಿಶರ ಎದುರಿನ ಹೋರಾಟದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತ ಬಗೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ

ನೆಲೆಯ ಸರಕಾರಗಳು ನೆಲೆಗೊಂಡ ಮೇಲಷ್ಟೇ ದಿಟಗೊಂಡ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಭೂಮಾಲಿಕತ್ವ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಕನ್ನಡದ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಒಳಗಿದ್ದ ಎಡಪಂಥೀಯ ಒಲುವೆಗಳು ದಟ್ಟಗೊಂಡ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭೂಮಸೂದೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಇದರಿಂದ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಭೂಮಾಲಿಕತ್ವ ಹಾಗೂ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಭಾಗತದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಸಂಬಂಧವೇ ಕನ್ನಡದ ಸಮಾಜವಾದಿಗಳನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಕಾಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 1973-74 ರ ಕನ್ನಡ ಬರಹಗಾರರ-ಕಲಾವಿದರ ಒಕ್ಕೂಟ ರಚನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತಿದೆ. ಬಳಿಕ ರೈತರನ್ನು ನಡುವಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜವಾದಿ ನೆಲೆಯ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಹೆಚ್ಚು ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು;ಈಗಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಬದಲಾದ ಜಾಗತಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಗೋಜಲುಗೋಜಲಾಗತೊಡಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಇರಲಿ ಕನ್ನಡ ಬರೆಹಗಾರರು ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟಿಗಾಗಿಯೇ ಬಳಸಿದರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸರಿಯಾದ ಮಾತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೇನು? ಅದೊಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಪದರಚನೆಯೇ? ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೇ? ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಬರೆಹಗಾರರು ಅರಿತುಕೊಂಡ ಬಗೆಯಾವುದು? ಇದು ಬೀಜಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ.ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚು ಬರೆಹಗಾರರು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದವರು. ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರಾದರೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ ಈ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದು ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಮ್ಮ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ದಟ್ಟವಾಗಿ ಕಾಡಿಸಿದಂತಿವೆ. ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರ ಬಿಡುಗಡೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಜಾತಿ ತನ್ನ ಇಕ್ಕುಳದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಸಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಒಳಗುಮಾಡಿದೆ. ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರು ಇಡಿಯಾಗಿ ಅರಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗುವುದು ದುರಂತವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ಈ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಲಿಂಗ ಅಸಮಾನತೆ, ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳ ಹಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಏರುಪೇರುಗಳು ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಅವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿ ಆಕಾರ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ಹಿನ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಂಚೂಣೆಗೆ ಬಂದವು: ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಿದ್ದ ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಹಾಕಿದವು.

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಪಾಟೀಲರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಳುವಳಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಚಳುವಳಿಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವೇ ಆ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನಾದರೂ ಎತ್ತುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಮೇಲಿಂದ ಬರೆಹಗಾರರು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದುದೇನು ಎಂಬುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಪದವಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಯಸುವುದು ಹೆಚ್ಚೇ ಎನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇನ್ನಾದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಓದು ನಡೆಯ ಬೇಕಿದೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲೂ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೆ ಲೋಹಿಯಾವಾದವೇ ಏಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೇಕಾಯಿತು ಎಂಬುದು ಕೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಲೋಹಿಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರು ಎನ್ನಬಹುದೇ? ಇದ್ದೀತು. ಸಮಾಜವಾದಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಬರೆಹಗಾರರು ಬರೆಯಲು ಮೊದಲು ಮಾಡುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಮೂಡಿತ್ತು. ಹಳೆಯದೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಮಾನವಪರವಾದ ಕಾಳಜಿಗಳು ದಟ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಚನಗಳು ಆಧಾರವಾಗಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಹೊಸ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಪರಿಕರಗಳು ಬೇಕಾಗಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಲೋಹಿಯಾ ಅವರ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರಗಳು ಒದಗಿಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪಾಟೀಲರು ಲೋಹಿಯಾ ಪ್ರಣೀತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬರೆಹಗಾರರ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದರ ಬಗೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಲೋಹಿಯಾ ಚಿಂತನೆಗಳು ನೆರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಓದು ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಪಾಟೀಲರು ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ಬರೆಹಗಾರರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಸಮಾಜ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಬರೆಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ಸಮಾಜವಾದಿ ಕಾಳಜಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಓದಿಗೆ ಒಳಗಾಗದ ಆದರೆ ಈ ಬರೆಹಗಾರರಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದವರ ಬರೆಹಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ಓದನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಸಮಾಜವಾದಿ ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ಮತ್ತು ನೇರವಾಗಿ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳದಿರುವ ಬರೆಹಗಾರರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮೈ ತಳೆಯಬಹುದಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಉದಾ.ಗೆ ಚದುರಂಗರನ್ನು, ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿಯವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಓದಿನಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹಬ್ಬಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದಿನ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಪಾಟೀಲರು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಓದನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈಗ ಗಮನಿಸಿರುವ ಬರೆಹಗಾರರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಬಂಧ ಆ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಶ್ರೀಪಾಟೀಲರೇ ಇಂತಹ ಓದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲಿ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಬಯಕೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ತಕ್ಕವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಓದಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಗಂಟುಗಳಿಗೆ ಹೆದರಬಾರದು. ಮತ್ತು ಈವರೆಗೆ ನೆಲೆಗೊಂಡು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ದಿಟ್ಟತನ ಬೇಕು. ಇದು ಬರೆಹಗಾರರ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ: ಓದುವವರ ಸಮಸ್ಯೆ. ಬರೆಯುವವರು ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ತಮ್ಮ ಸೃಜನ ಬರೆಹಗಳ ಉತ್ಕಟ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಒಪ್ಪಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೀರಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಓದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಪಾಟೀಲರ ಮುಂದಿನ ಓದು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕಥೆಗಳು

ರಾಮಣ್ಣ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ಕತೆಗಾರರು. ಮೊದಮೊದಲ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅವರಿಗೆ ಯಾವ ಒತ್ತಾಸೆಯೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಕತೆ ಬರೆಯುವ ಹುಲಿಯ ಬೆನ್ನೇರಿದ ರಾಮಣ್ಣ ಅದರಿಂದ ಇಳಿಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಆ ಹುಲಿಯ ಬೆನ್ನ ಮೇಲಿಂದ ಅವರು ಇಳಿಯಲು ಬಯಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕತೆ ಬರೆಯುವುದು ಈ ಕತೆಗಾರರ ಪಾತ್ರದ ಒಂದು ನೆಲೆ ಮಾತ್ರ. ಕತೆ ಕೇಳುವುದು;ಕತೆ ಓದುವುದು ಕೂಡ ಈ ಪಾತ್ರದ ನೆಲೆಗಳೇ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಾಮಣ್ಣ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದವರು. ಅಲ್ಲದೆ ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಅವರ ಈ ಕತೆಗಾರನ ಬಗೆ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ಕಡೆ ಕತೆಗಾರನಾಗಿ ತಾವು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮತ್ತು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡ ನೈತಿಕತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಲೋಕವನ್ನು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುವಾಗುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿನ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾವು ಓದಿದ್ದನ್ನು, ಕಂಡಿದ್ದನ್ನು ಕತೆಯಾಗಿಸುವ ತವಕ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕತೆ ಬರೆಯುವುದು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಲೋಲುಪ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕತೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕತೆ ಬರೆಯುವುದು ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಬಗೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಇಡೀ ಬದುಕನ್ನೇ ಒಬ್ಬ ಕತೆಗಾರನ ನೆಲೆಗೆ ರವಾನಿಸಿಕೊಂಡವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಇದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ.

ರಾಮಣ್ಣನವರಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಹಲವು ಬರೆಹಗಾರರ ಬರೆವಣಿಗೆ ತುಂಬ ಆಪ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಅದರೊಡನೆ ಅವರು ಭಾರತದ ಹಲವು ಲೇಖಕರನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಮಚಂದ್, ಶರಶ್ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಆ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರು. ಅಲ್ಲದೆ ರಶಿಯಾದ ಕ್ರಾಂತಿಗೂ ಮೊದಲಿನ ಬರೆಹಗಾರಾದ ಫಿದೋರ್ ದಾಸ್ತೊವಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರ ಕಥನಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಆ ಕಥನಗಳಿಂದ ತಮಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗೆಳೆಯರೊಡನೆ ನೆನಪಿನಿಂದ ಹೇಳಿ ಸುಖಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕೇವಲ ತಮ್ಮಬ್ರೆವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮಿತಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು

ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರೊಬ್ಬ ಕನಸುಣಿಯಂತೆ ಹಲವರಿಗೆ ತೋರಿದ್ದರೆ ಅಚ್ಚರಿಯಲ್ಲ. ನಗೆಗಾರರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮಣ್ಣನವರು ಹೊಸ ಓದು ಮತ್ತು ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳು ಹಲವರಿಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ನಡಾವಳಿಗಳಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ತಾವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆರೋಗ್ಯ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ನಳನಳಿಸುವ ಮರಗಳ ತೋಪೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರು. ಅವರ ಅಂತರಂಗದೊಳಗೆ ಅವರ ಓದು ಮತ್ತು ಬರೆಹಗಳು ಇಂತಹುದೇ ಒಂದು ನಳನಳಿಸುವ ತೋಪನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದವು. ಆ ತೋಪನ್ನು ಅವರು ಸದಾ ನೀರೆರೆದು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನೊಡನೆ ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ಎಂಬೊಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಅವರು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಊರಿನ ಹೆಸರನ್ನು ನಿಜಹೆಸರಿನ ಹಿಂದೆ ಇಲ್ಲವೇ ಮುಂದೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ರಾಮಣ್ಣ ಸೇರಿದ್ದವರು. ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಅಕ್ಷರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಊರಿನ ಹೆಸರು, ಇಡಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನ ಭಾಗವೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇರಲಾರದು. ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ರಾಮಣ್ಣನವರ ಜೊತೆಗಿನ ಬೆಸಗರಹಳ್ಳಿ ಅವರ ಕತೆಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆವರಣವಾಗಿ, ನುಡಿಗಟ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ನಿಲುವಾಗಿ ಸದಾ ನೆಲೆನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕತೆಗಳ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಳ್ಳಿಗಳು ಬರತೊಡಗಿ ಹಲವು ದಶಕಗಳೇ ಕಳೆದಿವೆ. ಗಾಂಧಿಯವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಮೊದಮೊದಲ ಹಲವು ಬರೆಹಗಾರರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ರಿಕ್ತತೆಯಿದ್ದರೂ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ; ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಸಮುದಾಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಲವು ಸೋಜಿಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ದುಷ್ಟವೆನಿಸಿದ್ದು ಮಣಿಯುವಿಕೆಯತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ನಡುವೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಬಿರುಕುಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಬಿರುಕುಗಳಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಸರಿಮಾಡುವ ಚೈತನ್ಯವುಳ್ಳವರು ಆ ಸಮುದಾಯಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಡುಪಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ದೀಪದ ಬತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಕರುಕನ್ನು ಮೆಲ್ಲಗೆ ತೆಗೆದು ಕುಡಿ ಮತ್ತೆ ಚೆನ್ನಾದ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಹಿರಿಯರು ಆ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿ', 'ಸುಬೇದಾರರಿಗೆ ಪ್ಯಾದೆಮಾತು', 'ಜ್ಯೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪನ ಕೋಳಿಕತೆ' ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಬದುಕು ಹಳ್ಳಿಗಳ ಒಳಗೆ ಕಾಲಿಡಲು ಮೊದಲಾದ ಮೇಲೆ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಮನೆಯ ಒಳಗಿನ ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತು ಬದಲಾಗ ತೊಡಗಿದವು. ಆ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಬರೆಹಗಾರರು ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬರೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. 'ದೇವನಿಹನು ವ್ಯೋಮದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸೌಖ್ಯ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ನೆಲೆಗೀಗ ಬೇರುಗಳಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವಂತಾಗಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಗಳೀಗ ಮೈತೆರೆದ ಕೆರೆಗಳಂತೆ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಗೊರೂರು

ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಮಂಡಿಸಿದ ಗ್ರಾಮಭಾರತದ ಮಾದರಿಯ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಒಳಗಿನ ಚಹರೆಗಳು ಮರೆಯಾದವು. ಹಳ್ಳಿಗಳು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ತೋರುವಂತಾಯಿತು. ಹೊಸ ಬದುಕಿನ ಲಯಗಳು ಆ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ತಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಮಂಡಿಸುವತ್ತ ಹೊರಡುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮಂಡಿಸಲು ಮುಂದಾದ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣ ಒಬ್ಬರು. ಗಾಂಧೀ ಚಿಂತನೆಗಳ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು ಲೇಖಕರು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಭಾರತದ ಧಾರಣಾಕೇಂದ್ರವಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಧಾರಣಾ ಕೇಂದ್ರದ ಆಯಸ್ಸು ಕೂಡ ನಶಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯಾದರೂ ಅದು ಗಟ್ಟಿ ದನಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಸಮುದಾಯವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಸಂಗೋಪನೆ ಮಾಡುವ ಒಳ ಕಸುವೊಂದನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯ ಬುಡಗಳು ಈಗ ಸಡಿಲವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಕೆಲವು ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ್ದಂತೂ ದಿಟ.

ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕತೆಗಳನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಕರು ಆ ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಇನ್ನೂ ಕರುಳುಬಳ್ಳಿಯ ನಂಟನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತಹವರು. ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಭಾರತ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ನಗರ ,ತಾಲೂಕು ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಕರು ಕತೆಗಳ ಜಗತ್ತಿನ ಭಾಗವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನೋಡುವವರೂ ಅಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ದಟ್ಟವಾದ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದು ತುಂಬ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಕೇಂದ್ರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬರೆದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯದ ಕಟ್ಟುವ ಶಕ್ತಿ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಅಂತಹ ಕಟ್ಟುವ ಶಕ್ತಿಯೊಂದು ಮನುಷ್ಯರ ಒಳಗೆಲ್ಲೋ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಬಂಧಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಿರುಕುಬಿಡುವ ಹಂತಗಳು ಬಂದಾಗ ಈ ಒಳಗಿನ ಕಟ್ಟುವ ಶಕ್ತಿ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ಮನುಷ್ಯರು ಹಾದಿ ತಪ್ಪದಂತೆ ಕಾಯುವುದೆಂಬ ನೈತಿಕತೆಯೊಡನೆ ರಾಮಣ್ಣ ಈ ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಓದಲು ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದ ಹುಡುಗರು ಮರಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಆ ಹಳ್ಳಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಳಯುಳಿಕೆಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊರದಾರಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳು ಹೀಗೆ ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಹೊರಗಿಡುವ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆ ಬದುಕು ಬದಲಾಗಬೇಕೆಂಬ, ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಅವರ ಕತೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತೀರ ಪ್ರಗತಿಪರರೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವರಿಗೆ

ರಾಮಣ್ಣನವರ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಒಡಿಸದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಎಣ್ಣೆ ತೀರಿದ ದೀಪದ ಮುಂದೆ ಬತ್ತಿ ಹೊಸೆಯುವ ಕಾಯಕದಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಮಣ್ಣ ಮನುಷ್ಯರ ಒಳಗಿನ ಒಳಿತನ್ನು ನಂಬಿದವರು. ಅವರ ಮೊದಮೊದಲ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬಗಳ ಒಳಗೆ ಸಣ್ಣ ಬಿರುಕೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಆ ಬಿರುಕನ್ನು ಕತೆಗಳ ಕೊನೆಗೆ ಮುಚ್ಚುವ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳೂ ದಿಟವಾದವುಗಳೇ. ಬಿರುಕು ಬಿಡದಿದ್ದರೆ ಅದು ಬದುಕಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೆ ಹಾಗೆ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಯಲು ಬಿಡದೆ ಮುಚ್ಚುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಅದು ಬದುಕಲ್ಲ. ಈ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ರಾಮಣ್ಣ ತೀವ್ರ ಆಶಾವಾದಿಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಹೆದರುವ ಹಂಬೇಡಿಯಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರು ಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಬಗೆ.

ಇಂತಹ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ನಿಸರ್ಗಗಳು ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಂದು: ಮನುಷ್ಯರು ತಮ್ಮ ದುಡಿಮೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದ ಬೆಳೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಿಂತ ನಿಸರ್ಗ. ಇನ್ನೊಂದು: ಜನರ ಸ್ವಭಾವದ ನಿಸರ್ಗ. ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸಮನಾದ ಉತ್ಸುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕತೆಗಳು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಹೊಲಗದ್ದೆಗಳ ಸಮೃದ್ಧತೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಓದಿಯೇ ನೋಡಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಕೇವಲ ಮುಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಸಮೃದ್ಧ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕಟ್ಟುವ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿರುವ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಗಡಿಗಳೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರು, ಮನುಷ್ಯ ಒಬ್ಬ ನೋಟಕನಾಗಿರುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾಗದ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಹಂಬಲವನ್ನು ತೋರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಅವನು ಬೆಳೆದ ಬೆಳೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಹಕ್ಕಿಗಳು. ಮನುಷ್ಯರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಲೆಂದು ಇರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಣ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಕಾಂತಿಯಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಿದೆ. ಇಂತಹ ಬಣ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣಿಸುವವರು ಹೊರಗಿನವರಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವವರಂತೆ ತೋರುತ್ತಾರೆ.

ಅವರ ಈ ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಸರ್ಗ ಕೂಡ ಹೀಗೆಯೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯದು. ಇಲ್ಲಿ ಜನರ ನಡುವೆ 'ತಂದಿಕ್ಕುವವರು' ಇದ್ದಂತೆ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲವೂ ತಂತಾನೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತು ಬಿತ್ತು ಕಳೆ ತೆಗೆದು ಕಾಯ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸುಗ್ಗಿಯ ಕೊಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಲು ಕಾಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರ ಕಟ್ಟುವ ಸ್ವಭಾವ ಕೂಡ ಹುಟ್ಟನಿಂದ ದತ್ತವಾಗಿ ಬಂದುದಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹಸನು ಮಾಡಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವ್ಯವಸಾಯವೇ ಸರಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ಕೆಟ್ಟವರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವರು ಎಂಬ ಗೆರೆಯೆಳೆದ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಇರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು 'ಹಾಗೆ ಆಗಲು' ದುಡಿಯುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದಷ್ಟೇ ದಿಟ.

ಈಗ ಆ ಕತೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ನೆಲದ ಮೇಲಿನ ಒಡೆತನ ಮತ್ತು ದುಡಿಮೆಯನ್ನು ನೆಮ್ಮಿದವರು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ನೆಲದ ಒಡೆತನವಿಲ್ಲದೆ ದುಡಿಯುವವರು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ನೆಲದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕೈವಶಮಾಡಿಕೊಂಡವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರರ ದೃಷ್ಟಿ ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನವರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನವರು ಸದಾ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸವಾಲುಗಳನ್ನೂ ಹಾಕುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೊನೆಗೂ ನೆಲೆನಿಂತು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಮನುಷ್ಯರ ಒಳ್ಳೆಯತನವಷ್ಟೇ ಎಂಬುದು ನಿರೂಪಕರ ಗಟ್ಟಿ ನಂಬಿಕೆ. ಕನ್ನಡ ಕತೆಗಳ ಲೋಕವೀಗ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಹುದೂರ ಸರಿದಿದೆಯಾದರೂ ಇದರಿಂದ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕತೆಗಳ ಒಳಗಿನ ನಳನಳಿಸುವಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಎಂದೂ ಮಾಸದಂತಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯ ರಾಮಣ್ಣನವರಿದ್ದಾರೆ. ವೈದ್ಯರಾಗಿ ಕಂಡ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಅವರು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದಿದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಆಳವಾದ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ. ಹೊಸಬಗೆಯ ಬದುಕು, ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ಒಳಗಿನ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡಹಿವೆ ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ನಿರೂಪಕರು ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲೂ ಬಿರುಕು ಬಿಡುವ ಬದುಕಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಬಿರುಕನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಮನುಷ್ಯರಿಲ್ಲ. ಇರುವವರೂ ಹತಾಶರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಗುಂಪಿನ ಕತೆಗಳಲ್ಲೂ ಎರಡು ಬಗೆಯವಿವೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳು ಬದಲಾದ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ 'ಹೊಂದಿಕೊಂಡು' ಹೋಗುವ ಪರಿಯಿಲ್ಲ. 'ಹರಕೆಯ ಹಣ' ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರದ ಎದುರು ಸೆಟೆದು ನಿಲ್ಲುವ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಾನವನ್ನು ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜಾತಿಗಳ ನಡುವಣ ವೈರುಧ್ಯವೀಗ ಶತ್ರುತ್ವದ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಫಿರ್ಕಾಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಹುನ್ನಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮಣ್ಣ ಬರೆದ ಕೊನೆಕೊನೆ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ತೋಳಗಳ ನಡುವೆ' ಎಂಬ ಕಿರುಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನೆಲೆ ಢಾಳಾಗಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿದೆ. ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದಂತೆ ಯಾರೋ ಬರೆದ ರಂಗಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಕರ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಒಳ ಕುದಿತಗಳಲ್ಲಿ ಈ

ನೈತಿಕತೆ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಮೂರು ಮಂಗಗಳು' ಮತ್ತು 'ಗಾಂಧಿ' ಕತೆಗಳನ್ನೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕತೆಗಳ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು 1975ರ ಬಳಿಕ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದು ಕೇವಲ ಕುತೂಹಲದ ಮಾಹಿತಿಯಲ್ಲ. ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಘೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೈತಳೆದಿತ್ತು. ಇದು ನಮ್ಮ ಹಲವು ಲೇಖಕರ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ ದಟ್ಟವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಅದೇ ಸರಿ ಸುಮಾರಿನ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಾಂತಿ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಚಳುವಳಿ ಕೂಡ ರಾಮಣ್ಣನವರನ್ನು ಸೆಳೆದಿತ್ತು. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಬಿಹಾರಕ್ಕೆ ಸಿಡುಬು ನಿರ್ಮೂಲನ ತಂಡದ ವೈದ್ಯರಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂದಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಹೋದಾಗ ಅವರು ಬರೆದ 'ಬೇಲಾ' ಕತೆ ಅವರಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಬಿಹಾರದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಮೀಟುವ ಆ ಕತೆ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕತೆಗಳ ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಸೇತುವೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯ ನೆಲೆಗಳು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವೈದ್ಯನಾದ ನಿರೂಪಕನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೆಳೆವುಗಳು ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹಸುರುಕ್ಕಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಜನಜೀವನ ರಿಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಗಂಗೆಯ ತಟದ ಬದುಕು ಈ ಕತೆಗಾರರ ನಂಬುಗೆಯ ಬುಡವನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಬೇಲಾ ವಿದಾಯದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಕುಂಕುಮ ಭರಣಿ ಮತ್ತು ಫಣೀಶ್ವರನಾಥ ರೇಣು ಅವರ ಮೈಲಾ ಆಂಚಲ್ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಣ್ಣನೆಗಳು ಕತೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಆಪ್ತ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಜವಾದ ಕತೆಗಾರ ರಾಮಣ್ಣ ಮೈತಳೆಯುವುದು ಇಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ.

75ರ ಬಳಿಕ ಬರೆದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಪಲ್ಲಟಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಹಿ ಮತ್ತು ಕಟಕಿಗಳ ಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಕರುಣಾಳು ಬಾ ಬೆಳಕೆ' ಮಾದರಿಯ ಕತೆಗಳು ಇಂತಹ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಕುಟ್ಟೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಮರವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ನೋವು ಈ ಮಾದರಿಯ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಹೂಬಿಟ್ಟು, ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಮರವೀಗ ದಿನಗಳನ್ನು ಎಣಿಸುತ್ತಿದೆಯೇನೋ ಎಂಬ ಹತಾಶೆಯೂ ಇಣುಕುತ್ತದೆ. ಈ ಹತಾಶೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಡಲು ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕೊರೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ರಾಮಣ್ಣ ಜೀವಸಮೃದ್ಧಿಯ ಕಥಾನಕಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಟ್ಟುವ ತವಕವುಳ್ಳ ಏನಾದರೂ ಅವರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ಅವರು ಮತ್ತೇನನ್ನು ಕನ್ನಡ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೋ ಈಗ ಅದು ಕೇವಲ ಊಹೆಯ ಮಾತಷ್ಟೇ ಆಗಬಹುದು. ಕವಿತೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳುತ್ತಿದ್ದ ಅವರೊಳಗೆ ಇದ್ದ ಒಳಕುದಿತ ದೊಡ್ಡದೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು ಎಂಬುದಂತೂ ನಿಜ.

ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕತೆಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಆ ಕತೆಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಕನ್ನಡದ ಬಿಸುಪು ತಟ್ಟದೇ ಇರದು. ಅದು ಯಾವ ಭಾವವನ್ನೇ ಹೊರಹಾಕುತ್ತಿರಲಿ ಆ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಭೇದವೊಂದರ ನೆಲಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಅವರು ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕನ್ನಡದ ಮಾದರಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕತೆಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಬದುಕಿನ ಅಡ್ಡಕೊಯ್ತಗಳನ್ನೇ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ಕತೆಗಾರರಿಗಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ ನುಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಒಳಮುಖಿಯಾದ ನುಡಿಗಳು ರಾಮಣ್ಣನವರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ನೋ,ಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗುವ ತಂತ್ರಗಳೇ ಬೇರೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ದೈಹಿಕ ಚಹರೆಗಳು ಮತ್ತು ನಡಾವಳಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಈ ತುಯ್ದಾಟಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ಕತೆಗಾರರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರ ಮಾತಿನ ಕನ್ನಡವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ತೀಡಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ಕತೆಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.

ವ್ಯಷ್ಟಿ ಸಮಷ್ಟಿ–ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ

'ನವ್ಯತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಧನಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಿಂತ 'ಅದು ಏನಲ್ಲ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲಯವೇ ಬಲವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ನವ್ಯ' ಪದಬಳಕೆಯ ಜತೆಗೆ 'ನವೋದಯ'ವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದು, ಇವೆರಡನ್ನೂ ಎದುರುಬದುರಾಗಿ ಇರಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ನವ್ಯಚಳುವಳಿ, ನವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತತೆ ಮತ್ತು ಧ್ಯಾನಪೂರ್ವ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ನವೋದಯ, ಹಾಗೂ ಆಶಯನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅತಿಬಂಧ ಗ್ರಾಹ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ–ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ನವ್ಯವೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವ ರೂಢಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.

ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ–ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಾಡರ್ನಿಸಂಗೂ ನವ್ಯತೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೇ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂದೇಹಗಳು, ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ (ಉದಾ: ಹೇಮಂತ ಕುಲಕರ್ಣಿ) ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗಿವೆ: ಕನ್ನಡ ನವ್ಯತೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ–ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಮತವಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ.

ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕನ್ನಡದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗಾರರನ್ನು ನವ್ಯಕಥೆಗಾರರೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆದಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ಕಥೆಗಾರರೆಲ್ಲರೂ, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ, ನವ್ಯತೆಯು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಚರ್ಚೆ, ಸಂವಾದಗಳೊಂದಿಗೇ ರೂಪುಗೊಂಡವರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಧ್ಯಾನಪರತೆ ಬೆರೆಯುತ್ತದೆ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕಾರನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕಥೆಗಾರರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು, ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಕಥಾಪರಂಪರೆಯ ಭಿನ್ನಮಜಲಿನ ಫಲಿತಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ನವ್ಯಕಥೆಗಳು ರಚನೆಯಾಗುವಾಗ ಬಂದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತ್ತು. ವಾಗ್ವಾದದ ಪಕ್ಷಗಳ ನಡುವಣ ಗೆರೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸುಮಾರಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿ ಮಾದರಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ–ವಿರೋಧಗಳು ವಾಗ್ವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಅಥವಾ ನವ್ಯ ಕಥೆಗಾರರಿಗೆ ತಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಲು ಮೀರಬೇಕಾದದ್ದು ಮಾಸ್ತಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಲಂಕೇಶರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯ'ವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದರು.

ಈಗ ಆ ಸೃಜನಶೀಲ ವಾಗ್ವಾದದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯಾದರೂ, ಆ ವಾಗ್ವಾದದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಅವರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗದ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಸಾಧನೆ ಈ ನವ್ಯಕಥೆಗಳಿಗೆ ಇದೆ. ಆ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಯು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೆ, ನವ್ಯಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ಲಂಕೇಶ್, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಚಿತ್ತಾಲ, ದೇಸಾಯಿ, ಸದಾಶಿವ, ಶರ್ಮ, ತೇಜಸ್ವಿ, ರಾಮಣ್ಣ–ಹೀಗೆ ಹಲವರು ತಂತಮ್ಮ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಈಗ ಬರೆಯುವ ಕಥೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಒಟ್ಟು ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ತ್ವ ಈಗ ಸಾಧಿತವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದೇ ಟೊಂಗೆಯ ಟಿಸಿಲುಗಳೆಂಬಂತೆ, ಅಷ್ಟೇಕೆ ಬೇರು–ಕಾಂಡಗಳೆಂಬಂತೆ ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಒಂದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಸಾಕೆಂಬ ನಿಲುವು ಬಲವಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯಕೇಂದ್ರಿತ ಪರಿಭಾಷೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನ ನವ್ಯಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈಗ ಈ ವಿಧಾನದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾರಜನ್ಯ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಮತ್ತೆ ನೋಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ನವ್ಯಕಥೆಗಳ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳು ನವ್ಯಕಥೆಯ ಆಕಾರವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿವೆ; ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನವ್ಯಕಥೆಗಳ ಪರಿಕರ, ವಿನ್ಯಾಸ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ನವ್ಯಕಥೆಗಾರರೇ ತಮ್ಮ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ, ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರದ ತಲೆಮಾರು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿ ಈ ಯತ್ನವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಿತ್ರ ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿಯವರ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಾರಂಭ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ರೋಚಕವಾದುದು; ಅಷ್ಟೇ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು. ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಇಡಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಇಕ್ಕಟ್ಟು. ಇದಲ್ಲದೆ ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಿಧಾನ, ಮಾದರಿ ಯಾವುದೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕರೀಗೌಡರ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ–ಇಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಥೆಗಳ–ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಹೊರಳಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹೊಸದಿಕ್ಕಿಗೆ ಒಯ್ಯುವುದು ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಸವೇ ಸರಿ. ನವ್ಯಕಥೆಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಒಪ್ಪಿತ ನಿಲುವುಗಳು ಮಹಾದೇವ,

ಬೋಳುವಾರು, ಬರಗೂರು, ನಾಗವಾರ, ಕುಂ.ವೀ. ಇವರನ್ನು ನವ್ಯಕಥೆಗಾರರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕರೀಗೌಡರು, ಲಂಕೇಶ್ ಆದಿಯಾಗಿ ಮೊದಲ ನೆಲೆಯ ಕಥೆಗಾರರೊಡನೆ ಇವರನ್ನೂ ಇರಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾಗಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ 'ನವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ-ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ-ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರುತ್ತಾರೆ. 'ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ'ವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನವ್ಯಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ಬಳಸದೆ, ನವ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ, ತಾರ್ಕಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಆದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂಬ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರೀಗೌಡರ ಆಲೋಚನೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸಾಗಿದೆ. ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ್ ಅವರೂ ಇಂಥ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ. ಆದರೆ ಕರೀಗೌಡರು ಇದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಭಿನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ, ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ದನಿಗಳ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೂ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹೊರಡುವುದು ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಲೇ, ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕರೀಗೌಡರ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನವ್ಯ ಕಥೆಗಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ, ಆ ಕಥೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಆದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಕಾಣುವುದು ಕರೀಗೌಡರ ಅಧ್ಯಯನದ ಒಟ್ಟು ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನವರು ಸಾಧಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿ ಸೂಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಯಾವುದೇ ಅಧ್ಯಯನ ಗ್ರಹಿಕೆ, ವರ್ಣನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬ ಹಂತಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಪ್ರತಿ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯಕಥೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕರೀಗೌಡರ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಗ್ರಹಿಕೆ, ವರ್ಣನೆಗಳ ಹಂತದ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಹಂತದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಪರಿಭಾಷೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಇನ್ನೂ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ದಕ್ಕಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದಿನ ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಯುಕ್ತ ಜಗಿತವನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲದು. ಈ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಮಿತ್ರ ಕರೀಗೌಡರನ್ನು ಮನಸಾರೆ ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಯಾರದೀ ಕಾಡು (ಅನು: ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿ)
ಓದುಗರ ಜೊತೆ, ಓದುವ ಮೊದಲು

ನನ್ನ ಮಿತ್ರ ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿಯವರು ಸುಮಾರು ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಮಹಾಶ್ವೇತಾ ದೇವಿಯವರ 'ಅರಣ್ಯೇರ್ ಅಧಿಕಾರ್' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅನುವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸಿದ್ದು ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ತೆಲುಗು ಅನುವಾದವನ್ನು, ತೆಲುಗು ಅನುವಾದದ ಹೆಸರು 'ಎವರಿದೀ ಅಡವಿ.' ಹೀಗೆ ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾದ ಜಾಯಮಾನವೇ ಆಗಿದೆ. ಶರಚ್ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರಂತೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂಗಾಳಿ ಮೂಲಕ್ಕಿಂತ ತೆಲುಗು, ಹಿಂದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಬಂದದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಮೂರ್ತಿಯುವರು ತಮ್ಮ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರಾದರೂ ಇಷ್ಟು ದಿನ ಕಳೆದರೂ ಕಾಲ ಕೂಡಿಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮಹಾಶ್ವೇತಾ ದೇವಿಯವರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು. ಅವರ ಮೊದಲ ಕೃತಿ ಝಾನ್ಸಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಬಾಯಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಯಾವುದೋ ಕಾಲದ, ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ದೂರವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ನಿಕಟತಮ ಕಾಲದೇಶದ ಜೀವನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ಸಮಕಾಲೀನ ನಿಜಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಅವರು ಬರೆದ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರಣ್ಯೇರ್ ಅಧಿಕಾರ್'ವೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಮುಂಡಾ ಬುಡಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಯಕನೊಬ್ಬನ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಬಿರ್ಸಾ ಮುಂಡ ಎಂಬುದು ಅವನ ಹೆಸರು. ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆಯಷ್ಟೇ ಇದ್ದವನು. ತನ್ನ ಜನರ ಹಕ್ಕುಗಳಿಗಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಶರ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದವನು. ಅವರ ಸಂಚಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ನ್ಯಾಯ ದೊರೆಯದೆ ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲೇ ಕೊನೆಯಾದವನು. ಅವನ ಜನರು ಅವನನ್ನು ದೇವರು ಎಂದು ತಿಳಿದರು. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಈಗ ತನ್ನ ವರ್ಗಚಹರೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಇಂದಿನ ಆಡಳಿತ ಅವನನ್ನು ಜನನಾಯಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅವನಿಗೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆ, ಅವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೊಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದೆ. ಅದರ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ. ಈ ಬಿರ್ಸಾ ಮುಂಡಾನ ಜೀವನಗಾಥೆ ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಕಥೆಯಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿ ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗಮನಿಸಿ. ಅರಣ್ಯ ಯಾರದು? ಮುಂಡಾ ಜನರ ಮುಗ್ಧ ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಆತಂಕದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದು. ಎಷ್ಟೋ

ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಅರಣ್ಯದೊಡನೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಜನರ ಅಳಲಿದು. ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತವು ಆ ಅರಣ್ಯವನ್ನು ತನ್ನದು ಎಂದು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟರುಗಳಿಗೆ ಮಾರಿದೆ. ತನಗೆ ಇಷ್ಟ ಬಂದಂತೆ ಲೂಟಿ ಹೊಡೆದಿದೆ. ಪೋಲೀಸರು ಆ ಲೂಟಿಗಾರರ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಸನ್ನದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಅಂಚಿನ ಜೀವನದ ಜನರು ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈ ಕುರಿತೇ ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಲಯಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಅನ್ಯಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಈ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಯಾರು ಕೊಟ್ಟವರು? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿದೆಯೆಂದಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಜನರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡೂಕಾಣದಂತೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಮಹಾಶ್ವೇತಾ ದೇವಿಯವರು ಝಾನ್ಸಿ ರಾಣಿಯ ಕಥೆಯಿಂದ ಬಿರ್ಸಾ ಮುಂಡಾನ ಕಡೆಗೆ ಸರಿದಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಅವರ ಸಂಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಹೋರಾಟಗಳು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗಿವೆ. ಇಂದೂ ಕೂಡ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಹಕ್ಕುಗಳಿಗಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ರೋಚಕ ಕಥಾನಕವಲ್ಲ. ನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರೋಚಕತೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಕಥನದಿಂದ ದೂರವಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವರದಿ ಮತ್ತು ಕಥನದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಿಕಾರ್ಡುಗಳನ್ನು, ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಯಥಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮರುಕಟ್ಟುವಿಕೆಯಲ್ಲ; ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನಾವರಣ. ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಜನರಪರವಾದ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ತರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಹೀಗೊಂದು ಕಥಾನಕವನ್ನಾಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಶ್ವೇತಾ ದೇವಿಯವರು ಬಿರ್ಸಾ ಮುಂಡಾನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅವರು ಅವನನ್ನು ಹತ್ತಿರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂಬಂತೆ ಬಲ್ಲರು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಚರಿತ್ರಕಾರರ 'ದೂರ' ಅಥವಾ ರೋಚಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ 'ಹತ್ತಿರ' ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಂತರ ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರಿಗೆ ಒದಗಿಸಿ ಮಿತ್ರ ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿಯವರು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಾವು ಅಭಿನಂದನೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕು. ಅನುವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಅತ್ತ ಪೆಡಸೂ ಅಲ್ಲದ ಇತ್ತ ಸಡಿಲ ಬಂಧದ್ದೂ ಅಲ್ಲದ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ಬಳಕೆಯ ಪದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಬರೆವಣಿಗೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಮೂರ್ತಿಯವರಿಗೆ ವಂದನೆಗಳು.

ಐದು ಮೂಕನಾಟಕಗಳು (ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು)

1. ಮೂಕ ನಾಟಕ ಎಂದರೇನು? ಸರಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ನಡುವೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂವಾದ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಡೆಯದ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಮೂಕನಾಟಕವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ರೂಪಕವೊಂದರ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 'ಅಭಿನಯ'ವೆಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕ ಎಂಬಿವೇ–ಆ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕಗಳೆರಡು ನಟರ ದೇಹಚಲನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು. ಆಂಗಿಕವೆಂಬುದು ಆರೋಪಿತ ಭಂಗಿಯಾದರೆ ಸಾತ್ತ್ವಿಕವು ಮನುಷ್ಯಸಹಜ ಭಂಗಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಹಾರ್ಯವೆಂದರೆ ನಟರ ಉಡುಗೆತೊಡಿಗೆ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ವಾಚಿಕವೇ ರೂಪಕದ ಭಾಷಿಕವಾದ ಭಾಗ. ನಟರು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಸೇರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ರೂಪಕದ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಯಶಸ್ವಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಓದುನಾಟಕವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಲಭಿಸುವುದು ವಾಚಿಕ ಮಾತ್ರ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ನಾವು ಮೂಕನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಪಕಗಳು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಉಳಿದ ಮೂರು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಕವು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈಗ ಏಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯೋ ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೇನಾದರೂ ಇವೆಯೋ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೂಲಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಚರ್ಚಾರ್ಹ. ಭಾಷೆಯು ಸಹಜವಾದ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದನ್ನು ಮುಗ್ಧ ಮನಸ್ಸು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಬಲ್ಲುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಣ ಸಂಪರ್ಕವು ತಲುಪಬಹುದಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಭಾಷೆ ನೆರವಿಗೆ ಬರಲಾರದೆಂಬುದು ಹಲವರ ಅನುಭವದ ಮಾತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಏರಿಳಿತಗಳೊಡನೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳ ನಡುವಣ ಮೌನ; ನಟರ ಚಲನವಲನ; ರಂಗಸನ್ನಿವೇಶ (ಬೆಳಕು ವಿನ್ಯಾಸ) ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲದ

ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ರೂಪಕಕ್ಕೆ ತುಂಬಿ ಕೊಡಲು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೂಕನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವುದು ಅಸಹಜವಾಗದೆ ಮಾನವ ಸಂಪರ್ಕದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಶೋಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬೇಕು.

2. ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಮೂಕನಾಟಕಗಳಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಗ್ರೀಕರ ಆದಿಮ ಕಲೆಯಾದ 'ತ್ರಿವಳಿ ಮೇಳ'ದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಗೀತಗಳಿದ್ದವು. ಇವುಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆದವು. ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಮಾತಿನ ಭಾಗ. ಇದು ಮುಂದೆ ಬಂದು ಸೇರಿದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಭಾವರೇಚಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಪೇಕ್ಷಿಸುವ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ತೆಳುವಾದ ಕಥಾವಿವರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಬೀಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದು ಮೂಕನಾಟಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮನುಷ್ಯರ ಬದುಕನ್ನು ಭಾಷೆಯು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆವರಿಸದಿದ್ದ ಅವಧಿಯದು. ಈಗ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸಿದರೂ ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವ ಕಾಲ. ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಅಸಂಗತ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಕೂಡ ಐಯನೆಸ್ಕೊ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೂಕನಾಟಕಗಳು ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಸುಲಭವೆನಿಸಿದರೂ, ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಸವಾಲುಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಮೂಕನಾಟಕಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಇನ್ನೆರಡು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದರೆ ಅಪೆರಾ ಮತ್ತು ಮೂಕಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಯ ಅಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಅಪೆರಾಗಳು; ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಚಲನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಮೂಕಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇವೆರಡೂ ಮೂಕನಾಟಕದ ಸಂವಾದಿ ಕಲೆಗಳು. ಮೂರಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ನೆಲೆಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ.

ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳಿಲ್ಲದ ಮೂಕನಾಟಕಗಳು ಯಾವ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾದರೂ ತಲುಪಬಲ್ಲುದು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಮಿತಿಗಳಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ವಿಸ್ತಾರದಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಿಗಬಹುದಾದ ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭವೇ ಆ ಮಿತಿ. ತೀವ್ರ ವಿಸಂಗತಿಗಳಿಲ್ಲದ ಅಥವಾ ತೀರಾ ಆತ್ಮರತವಾದ ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಮೂಕನಾಟಕ ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರದೇನೊ! ಇದು ಅಭಿನಯದ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊರತು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಾತಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿರುವ ಐದು ಮೂಕನಾಟಕಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ ತೀವ್ರ ವಿಸಂಗತಿಗಳು ಐದು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆವರಿಸಿವೆ. ಈ ವಿಸಂಗತಿಗಳು 'ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುವಷ್ಟು' ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂಕನಾಟಕಗಳ ಸಂವಹನಶೀಲತೆಯನ್ನು ನಿಖರಗೊಳಿಸಿದೆ. 'ಏಳು ಮನುವಿನ ಮಗನೆ' ಮತ್ತು 'ಯೋಚಿಸಿ' ಎಂಬೆರಡು ರಚನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಆಶಾಚಿಂತನೆ ಇದೆ;

ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ನಾಟಕ ಹುಡುಕುತ್ತದೆ. 'ಜೀಗದ ಕೈ'ನಲ್ಲಿ ಮಾತು ಹೊರಬರಲು ನರಳುವುದು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಂಜರದ 'ಬುಲ್ ಬುಲ್'ನಂತಾಗಿದೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಾತು. ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅದೇ ತಾನೆ?. ಹೀಗೆಯೇ ಸಂದರ್ಭದ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ರಚನೆ 'ಫೀನಿಕ್ಸ್'. ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಲ್ಲಿ 'ಮನೆಯೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು' ಕೊಂಚ ಸರಳವಾದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆಶಾಚಿಂತನ ಹೇಗೆ ಕೃತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ನಯಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿ ನಿದರ್ಶನ. ಈ ಐದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿವೆ. ಬಳಸಬಹುದಾದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಬಗೆಯನ್ನು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಕಾರರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಆಡೂವ ಗಿಣಿಯೊಂದ ಕಳಿಸಮ್ಮ (ಕೆ.ವೈ.ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ)

ದಾರಿ ಸಾಗುವುದೆಂತೋ ನೋಡಬೇಕು

ಅಡಿಗರ 'ಮೋಹನ ಮುರಳಿ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ/ಕೇಳಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಹ್ವಲತೆಯ ಬೇರುಗಳು ಎಲ್ಲಿವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸದಾ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಆ ಕವಿತೆ ಸಪ್ತಸಾಗರದಾಚೆಯ ನಾದದ ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು, ಸೆಳೆತವನ್ನು ಮುಂದಿಡುವುದೋ ಅಥವಾ ಆ ನಾದದ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ತುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಜೀವದ ವಿವಶತೆಯನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವುದೋ? ಅಥವಾ ಇವೆರಡನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಭಾವಪ್ರಪಂಚದ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದೋ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡೆನೆಂದರೆ ಕೊನೆಗೂ ಕವಿತೆಯ ಓದು ಭವ-ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದರೆಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದೆಂಬುದು ಪರಿಹಾರವಾಗದ ಕಗ್ಗಂಟೆಂದು ತೋರಿದುದರಿಂದ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದರೆಡೆಗೆ ತುಯ್ಯುವ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಭವದೆಡೆಗೆ ಓಲುವೆಯು ಅಧಿಕೃತಗೊಳ್ಳಲು ತವಕಿಸುತ್ತವೆ. ಅನುಭವದೆಡೆಗೆ ತುಯ್ಯುವಂಥವು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿರಲು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಇರಲಿ. ಇದು ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಬಂದ ಹಾದಿ. ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಈ ತುಯ್ತದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ. ಕಳೆದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆ ಈ ತುಯ್ತವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದೆ. ಈಗಲೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆ ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಗೆಳೆಯ ಕೆ.ವೈ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿಯವರ ಈ ಕವನ ಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಈತ ನೆನಪುಗಳ ಕವಿ. ಅಂದಂದಿನ ದಂದುಗಗಳು ಕವಿಯನ್ನು ಕಾಡಿಸಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ನೆನಪುಗಳೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕು. ನೆನಪುಗಳಿಲ್ಲದ ಕವಿ ಯಾರೆಂದು ಕೇಳಬಹುದು. ನೆನಪುಗಳು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಹಚರವಾಗುವುದು ಈ ಕವಿಯ ಲಕ್ಷಣ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಭವದ ಲೋಕವಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಿದೆ. ಸಂದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಂದು ನೆನಪಾದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. 'ಅನುಭವವು ಸವಿಯಲ್ಲ, ಅದರ ನೆನಪೇ ಸಿಹಿ' ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಭಿನ್ನ ಕಾಲದೇಶದಲ್ಲಿ ನೆನಪುಗಳು ಹೀಗೆ ಬದಲಾದ ಚಹರೆಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ನೆನಪುಗಳು ಮೂಲ ಚಹರೆಗಳಲ್ಲಿ, ಜನ್ಯಭಾವಕೋಶಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಜರಾಗುತ್ತವೆ. 'ಕದಡಿದ ನೀರು' (ಜಡಭರತ) ನಾಟಕದ ರಾಚ್ಯಾ ಉರಿ ಉರಿ ಎಂದು ಕಿರುಚುವಾಗ, ಆ ಉರಿ ನೆನಪಿನ ಬೆಂಕಿಯೂ ಹೌದು. ಅದು ರಾಚ್ಯಾನ ಅನುಭವವೂ ಹೌದು. ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಆಗದಿರುವುದೇ ಆ

ರಾಚ್ಯಾನ ಸ್ತರ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಭೂತಕಾಲವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹ್ವಲತೆಯನ್ನು, ಕಾಡುವಿಕೆಯನ್ನು, ಅಕಾರ ತಳೆಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ನೆನಪನ್ನೇ ಕುರಿತ ಸ್ಮೃತಿ ಎಂಬ ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜೀಕುತ್ತಾ ನಡೆದರೆ 'ನೆನಪಿನ ಹುತ್ತದಲಿ ಮತ್ತೆ ಗೆದ್ದಲು ಹರಿದಾಡತೊಡಗುತ್ತವೆ. 'ಅಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಕೇದಿಗೆಯ ಕಂಪು, ಮಾದಕ ಕಂಪಿನಡಿ ಎಳೆ ಬಿಸಿಲಿನ ಬೆಳ್ಳಿಗೆರೆ, ಹೆಡೆ ಬಿಚ್ಚಿ ತೂಗುವ ಎಳೆನಾಗರ ಹಾವು', ಹುತ್ತ, ಗೆದ್ದಲು ಮತ್ತು ಹಾವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳ ಅನುಕ್ರಮಣಿಯ ನೆಲೆ ಮರೆಯಾಗಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆ ಹೀಗಾಗಿ, ಪಾರದರ್ಶಕವಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಕಥನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದಾದರೆ ಭಾಷೆ ತೋರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ತನ್ನ ಮೂಲಕ ನೋಡಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ತನ್ನನ್ನು ಜಿಗಿಹಲಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನಂತದತ್ತ ಹಾರಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶರೀರವೇ ಆಕಾರ. ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯೇ ಕವಿತೆಯ ನೆರಳು. ಕನ್ನಡ ಕವಿತಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕವಿತೆಗಳು ಅಪರೂಪವೇನಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಾತಿಗೆ ಮಂತ್ರದ ನೆಲೆ ಒದಗಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದಿಸೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. (ಈ ಕವಿಯಲ್ಲೂ ಬೇಂದ್ರೆ ಕವಿತೆಗಳ ಓದಿನ ಪರಿಣಾಮ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ) ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದ ಕವಿ, ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಹೇಳುವ' ಯತ್ನ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; 'ಆಗುವ' ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ 'ಆಗುವಿಕೆ'ಯೇ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಕಥನ. 'ಕವಿತೆ'ಯ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

ಗದ್ದೆಯ ನಡುಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ
ಹಸುರಿನ ಕುಡಿ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ
ಮಾತಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ
ಬಂತೊ ಬಂತು ನವಿಲು ಬಂತು
ನಾದ ನವಿಲು ಕುಣಿತ ಅಂತೂ
ಸಾಲಿಗೆ ಮರು ಸಾಲು ಕುಂತು
ತಾನೇ ಕವಿತೆ ಆಡು ಬಂತು

ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಕಡೆ ಭಯಗ್ರಸ್ತ ಅವಸ್ಥೆಯಿದೆ: ವಿಹ್ವಲತೆಯಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಚಿತ್ರಗಳು, ವಿವರಗಳೂ ಈ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕುದಿವ ಲಾವಾಗುಳ್ಳೆಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಆದರಿದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಖಚಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಪರಿಣಾಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಕೆಎಸ್‌ನ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ನುಗ್ಗಿ ಬರುವ ಕೆಂಪಾಂಬುಧಿಯ ಸುಡುನೆಲವ ದಾಟಿ ಬರುವ ರಾಗಸಲಗದ ಬಗೆಯಿದು. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಸಲಗ ಒಳಗೇ ಇದೆ. ಹೊರಬರಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಹಟ್ಟೀಯ ಹಸುಕಂದ ಅಳುತಾವೆ ತಾಯಿ
ಆಡೂವ ಗಿಣಿಯೊಂದ ಕಳಿಸಮ್ಮ
ನಾಂಟ್ಯಾದ ನವಿಲೊಂದ ಕಳಿಸಮ್ಮ

ಎಂಬ ಕೋರಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲಾಗುವ ಕವಿತೆ ವಿಹ್ವಲತೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಆಚೆಯಿಂದ ಬರಬೇಕಾದ ಸಾಂತ್ವನವಂತೂ ಆಶಾಚಿಂತನೆ. ಅಂಥ ಕೋರಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ವಿಹ್ವಲತೆಯೇ ಸ್ಥಾಯಿ.

ಕಟ್ಟಿಗೆ ಕಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಡೆದ ಬಲಿಯೆಷ್ಟೋ
ಕಣ್ಣಗುಡ್ಡೆಗಳ ಕರ್ಪೂರ ಉರಿದವೆಷ್ಟೋ

ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರತರಲು ಆರ್ತಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕೋರಿದರೂ ಆ ಆರ್ತತೆಯು ಸಂದರ್ಭದ ಸಂತಾಪವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕನಕದಾಸರು 'ತಲ್ಲಣಿಸದಿರು' ಎಂದು ಜೀವಸಾಂತ್ವನದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಜೀವನದ ತಲ್ಲಣಗಳೇ ಮುಖ್ಯದನಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆಚೆಗಿನ ಕಾಯುವ ಹಸ್ತವನ್ನು ಕೋರುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ತಪ್ತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಕವನಗಳೊಳಗೆ ಹರಿದು ಬಂದಿದೆ.

ಸಾವು ಇಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ನೋವು, ಭಯ, ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ, ವ್ಯರ್ಥತೆಗಳನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಜೀವಸಂಬಂಧಗಳ ಅನೂಹ್ಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಮೀಟುವಂತೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು
ರಾಮಿ, ರತ್ನಿ, ಚಿತ್ತಿ, ಮುತ್ತಿ
ಎಲ್ಲಾ ಬಂದರು ಮರೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ
ಕೂಗಿ ದಣಿದರೂ ಅತ್ತು ಕರೆದರೂ
ಅಂತೂ ನೀ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ ಆಟದ ಕಟ್ಟಕಡೆಯಲ್ಲಿ

'ಕಣ್ಣಾಮುಚ್ಚಲೆ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಆಟದ ನಿಯೋಜಿತ ಕಣ್ಮರೆಯು ನಿರಂತರ ವಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾವು ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯ ಸೂಚನೆಯೋ ಅಥವಾ ಬದುಕಿನ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವೋ ಎಂಬುದು ಬಗೆಹರಿಯಲಾಗದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರ ತಲ್ಲಣಗಳಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈಗ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಮಾತು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ–ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು–ಬೆಸೆಯುವ ಉಪಕ್ರಮ ಸಾಗಿಬಂದಿದೆ. ಈಗ ಈ ಬೆಸೆತದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೇ. ಕನ್ನಡವೀಗ ಆಪ್ತತೆಯ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಿಂದ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಗೆ ದಾಟಿದೆ. ಇದು ಕಾಲದ ಕರೆ. ಕವಿಗೆ ಇದು ಸವಾಲು. ಎಲ್ಲವೂ ವಾಚ್ಯದ, ಖಚಿತತೆಯ, ಸದ್ಯಬದ್ಧತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅದನ್ನು ದಾಟುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಸದ್ಯಃಪರನಿವೃತ್ತಿಯ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನರು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಬಳಸಿರಲಿ ಈಗ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆಗೆ ಆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಬೇಕಾಗಿದೆಯಲ್ಲವೇ? ಹೊಸಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದು ಮಂಜುಮುಸುಕಿದ ದಾರಿ.

ಕಥನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಮುಂದುವರಿಯಲಾರವು. ಹಾಗೆ ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಕವಿತೆಯ ರೆಕ್ಕೆ ಮುರಿದಂತೆ. ಇಂದಿನ ಸಾವಿರಾರು ಹನಿಗವನಗಳು ಇಂಥ ರೆಕ್ಕೆಮುರಿದ ಕವಿತೆಗಳು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಸರಣಿಯ ಸಂಬಂಧ ಎಂಥದು? ನಿಯತ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ರೂಪಿತವಾಗುವ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅನಿಯತಗತಿಯ-ಮುಕ್ತಛಂದವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುವ-ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧ ಜಟಿಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಕವಿಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿದೆ. ಈಚೆಗೆ ಆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಕವಿಗಳು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಯತ್ನ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಕಥನವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಹಾಡಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ವಾಕ್ಯಘಟಕಗಳನ್ನು ನಾದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೆಸೆಯುವ ದಾರಿಯನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಕಲನದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೂ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿವೆ. ಸುಮ್ಮನೆ 'ಪ್ರಭುವಿಗೊಂದು ಪ್ರಾರ್ಥನೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಚರಣಗಳ ಕೊನೆಗೆ 'ನುಡಿಯಲಾರದು ನಾಲಿಗೆ' ಎಂಬ ಸಾಲನ್ನು ಆವರ್ತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಳಿದ ಸಾಲುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಘಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಸೌಷ್ಠವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕವಿ ಯತ್ನಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ; ವಾಕ್ಯದ ಹರಿವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿದೆ.

ಬಗೆದಷ್ಟು ತೆಗೆದಷ್ಟು ಮುಗಿಯದೀ ಮಣ್ಣು
ಹೊಯ್ದಷ್ಟು ಸುರಿದಷ್ಟು ತೀರದೀ ಎಣ್ಣೆ
ತೋಡಿ ತೋಳೊರಗಿದವು ಸುರಿದು ಸೋತವು ಮೈಯಿ
ಜೋಲು ತೆರೆ ಹುಬ್ಬಿನ ಕೆಳಗೆ ಕುಟುಕು ಜೀವದ ಸೊಡರು
ನುಡಿಯಾಚೆ ತೆರೆ ಬಯಲು ಪ್ರಭುವೆ
ನುಡಿಯಲಾರದು ನಾಲಿಗೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವ ಮಾದರಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸವೆಸಬೇಕಾದ ಹಾದಿ ನಿಡಿದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕವಿ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಡಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳು (ಉದಾ: ದೂರಿಪದ) ಇದ್ದರೂ ಅವು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲ. ಓದಿಗೆ ಬರುವಾಗ ನಿಯಮ ಧಾಟಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಈಚಿನ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಭಾಷೆಯ ಪದಗಳನ್ನೂ, ಅನ್ಯಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನೂ ತರಲು ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪದಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೋಜಿಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಂತೆ ಕಂಡರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಪದಕೋಶಕ್ಕೆ ಹೊಸವಿನ್ಯಾಸ ಲಭಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲು

(ಉದಾ: ದೀಪದಲಿ, ಎನ್ನ ಕರೆದರೆ, ಪದುಮಳು-ಇತ್ಯಾದಿ) ನೂರುವರ್ಷ ಕಳೆದರೂ ಕವಿಗಳು ಮುಂದಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೂಪಗಳು ಮಾಯುವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಕವಿತೆಯು ಸಿದ್ಧಭಾಷಾರೂಪಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದು ಹೊಸನಾದಕ್ಕೆ ಕಿವಿಕೊಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿವೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ, ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಓದುವುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಸಂಕಲನದ ಮೊದಲ ಕವಿತೆಯೇ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಕವಿ ತಾನು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಕವಿತೆಯೊಂದು ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿದೆ. 'ಪಾತಾಳರಾಗಿ ಮತ್ತು ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಿವೆ (ಕೋಟೆ, ಬಾವಿ, ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ) ಕವಿತೆಯು ಪುರಾಣ, ಆವರಣ, ವಾದ, ವಿಡಂಬನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಭಾಗ 'ಜೋಗಿ' (ಬೇಂದ್ರೆ), ಗಂಗಾಮಾಯಿ (ಕಂಬಾರ)ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಿದೆ. ಭೂತಕಾಲದ ವೈಭವವೀಗ ಕಚ್ಚುಗಾಯಗಳ ಗುರುತಾಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಿಲ್ಲಿದೆ. ಅದರೊಳಗೆ ಅನೂಹ್ಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಬಾವಿಯೂ ಇದೆ. ಕಾವಲು ನಿಂತ ನೀರಕಾಟೇರಿ ನಿದ್ರಿಸಿದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿದ ನರ (ಅರ್ಜುನನೂ ಹೌದು) ಆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಅನುಭವಗಳು ಮಾಯಕದ ನೆಲೆಯವು. ಕವಿಯ ಕವಿತೆಯ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಈ ಅನೂಹ್ಯ ಲೋಕದ ಯಾತ್ರೆಗೆ ಹೋಲಿಸುವ ಕವಿಯ ಚಿತ್ರ ಮೂರನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಾದ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಯಸ್ಸಿನ ಅಂತರದಿಂದಾಗಿ ಈ ಹಿರಿಯ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳು ಹಳವಂಡದಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಏಳೇಳು ಲೋಕ ಸುತ್ತುವ ದೇಶಸೇನಾನಿಯ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಇದ್ದಲ್ಲೇ ಜಗದ ಮಾತಾಪಿತರನ್ನು ಸುತ್ತಿದ ವಿನಾಯಕನನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸರಿ, ಈ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹಾದಿ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ದೃಢತೆ ಯಾವುದು ಸರಿಯಾದುದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ದಾಟು ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಈ ಕವಿಗೆ ಬೆನ್ನ ಹಿಂದಿನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವ ಉಮೇದು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಗಬೇಕಾದ ದಾರಿ ಅಂಗೈಮೇಲಿನ ನೆಲ್ಲಿಕಾಯಿಯಂತೆ ಖಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ದಾರಿಸಾಗುವುದೆಂತೋ ನೋಡಬೇಕು.

ಈ ಗೆಳೆಯ ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯಲು ಹೇಳಿ ನನಗೆ ಒಂದು ಚಂದದ ಬಿಡುವು ದೊರಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಾಲುಗಳು ಒಬ್ಬ ದಿಟ್ಟಕವಿಯ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಇವರು ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಲೆಂದೇ ನನ್ನ ಹಾರೈಕೆ.

ಈಗೇನ್ ಮಾಡೀರಿ (ದು. ಸರಸ್ವತಿ)

ಅನುಭವವು ಸವಿಯಲ್ಲ ಅದರ ನೆನಪೇ ಸವಿಯ ಅದ ಕದ್ದು ಮೇಯದೇ ಮನವು ಎಂದು ಕವಿ ಹಾಡಿರುವುದುಂಟು. ಎಂದೋ ಆಗಿಹೋದ ಘಟನೆಗಳು ನೆನಪಾಗಿ ಮರಳಿದಾಗ ಆ ಘಟನೆಗಳ ಮೊದಲಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅವು ಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇದು ಎಲ್ಲರ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ನಿಜವಲ್ಲ. ನೆನಪುಗಳು ಮಾಯದ ಗಾಯಗಳಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಏರುಪೇರುಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನೆನಪಿನ ಮಾಯಕತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಲ್ಲ. ಆಗಿಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಹೊರೆಯಾಗಿ ಸದಾ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಆ ನೆನಪುಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ತೊಳಲುವುದು ಹಲವರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಆದರೆ ನೆನಪುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಕ್ಷರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕುತೂಹಲವಿದೆ. ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ದಲಿತರ, ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾತರ, ನಿರ್ಗತಿಕರ, ದನಿಕಳೆದುಹೋದವರ ನೆನಪಿನ ಜಗತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಮೈ ತಳೆಯ ತೊಡಗಿದಂತೆ ಓದುಗರು ಉತ್ಸಾಹಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವವರು ಉಮೇದಿನಿಂದ ಆ ಬರೆಹಗಳ ಪರವಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆ ಹೀಗೆ?

ಹೀಗೆ, ಈವರೆಗೆ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳದಿದ್ದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊರಗಿಡುವ ಉಮೇದುಳ್ಳವರು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಅಂಥವರ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಓದಲು ಕುತೂಹಲಿಗಳಾದವರು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಅಧಿಕೃತತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ. "ಬಂಜೆ ಬೇನೆಯರಿಯಬಲ್ಲಳೇ? ಬಲತಾಯಿ ಮುದ್ದಬಲ್ಲಳೇ?" ಎಂಬ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಬಂದು ಎಂಟು ಶತಮಾನಗಳಾದರೂ ಅದು ತೀವ್ರಗೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ವಾಗ್ವಾದವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಮಾತ್ರ ಈ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ. ನವ್ಯರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ನೆಲೆ ಎಂಟನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಣೆಗೊಂಡು ಅಧಿಕೃತತೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದವು. ಈಗಲೂ ಈ ವಾಗ್ವಾದ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ.

ದು. ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಈ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯಾಗಿ ನನ್ನ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಈ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯ, ಓದು, ದುಡಿಮೆಯ ದಿನಗಳ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆತ್ಮಕಥನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷದ (ನಾನು) ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯಪಾತ್ರದ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ನೆಮ್ಮಿ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅನುಭವಗಳ ನೆನಪು ತರುವ ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ತಹಬಂದಿಗೆ ತರಲು ಅವರಿಗೆ ನೆರವಾಗಿರಬಹುದು. ಬಾಲ್ಯದ ಕೀಳರಿಮೆಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ತಹತಹಿಸಿದ್ದು, ಲಭ್ಯ ಅವಕಾಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಜೀವನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಸರಸ್ವತಿಯವರು ತಮ್ಮ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಹಿಂಜರಿಕೆಯ, ಅವಮಾನದ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಹೊರತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನೆನಪುಗಳಿಗಿರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಖಚಿತವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಇವೆ. ಈ ಶ್ರೇಣೀಕೃತಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಅಸಮಾನತೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿಧಗಳೂ ಕಾಣಸಿಗುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವೂ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅನುಭವವು ನೆನಪಿನ ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ, ಧ್ಯಾನಿತವಾದಾಗ ಅಸಮಾನತೆಯ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳು ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಈ ಲೇಪನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ನೆನಪುಗಳನ್ನು "ಎಲ್ಲರೊಳಗೊಂದಾಗುವ" ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸರಸ್ವತಿಯವರು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಓದುಗಜಗತ್ತು ಬರೆಹದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಸಿಗದ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಸಂಪ್ರತ್ಯಯವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗದು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ, ಅನುಭವ ಕಥನವಾಗಿ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಿಂದ ನೋಡತೊಡಗಿದೆ ಎಂದು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಓದಿದವರಲ್ಲಿ ವ್ಯಗ್ರತೆಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಲಜ್ಜೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈವರೆಗಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಇವೆರಡೂ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡ ಅನುಭವಗಳ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಓದುಗರು ಹಪಹಪಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಅನ್ಯವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಓದುಗ ಲೋಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಲೂ ಇರಬಹುದು.

ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಈ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವುದು ಕಥನದ ಒಂದು ತಿರುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಕಥನದ ನಾಯಕಿ ಒಂದು ಸಂಚಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತಾನು ಮಾಡದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಜೈಲಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುವುದು. ಕೆಲಸದಿಂದ ಅಮಾನತ್ತಾಗುವುದು, ಮರಳಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಅನ್ಯರ ಗುಮಾನಿಗಳಿಗೆ, ಅವಗಣನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಥನದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿಜಗತ್ತಿನ ಈ ಬೇಟೆಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಯಶವಂತ ಚಿತ್ತಾಲರು ಮತ್ತು ತಾರಾಭಟ್ ಅವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸರಸ್ವತಿಯವರು ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಕಥನವನ್ನು ಅನ್ಯಕಥನವೆಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ಇಡೀ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ಛಲಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಠಿಣ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಎರಗಿದಾಗ ಅದು ತರುವ ನೋವುಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಹೆಂಗಸಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಅನುಭವಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೊಂಚ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ನೋಡೋಣ. ನಮಗೆ ದತ್ತವಾಗಿರುವ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಮಗೆ ಹಲವು ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಆದರಿಂದಲೇ ಹಳ್ಳಿಯ ಅಂಚಿನ ಕುಟುಂಬದ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳು ಅವಕಾಶವಂಚಿತೆಯಾದರೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಪರಾಧ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿರುವ ಕ್ರಮ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅಮಾನವೀಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಕಾಶಗಳ ಲಭ್ಯತೆಯಾಗಲೀ, ನ್ಯಾಯದ ಜಯವಾಗಲೀ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅವು ನಾವು ನಂಬಿರುವ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಇಬ್ಬಂದಿತನವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಸರಸ್ವತಿಯವರು ಸಂಬಂಧಗಳು ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ರಕ್ತ ತೆಳು, ನೀರು ಗಟ್ಟಿ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ರಚನೆಗಳ ಆಧಾರವನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಒಂಟಿಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ಅದು ಹತಾಶೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸಿ ಛಿದ್ರವಾದ ಮನೆಯ ಚೂರುಪಾರುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಬದುಕಿನ ಲಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ದಿನವೂ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಜನಸಮುದಾಯದ ಕತೆ ಇದೇ ತಾನೇ?. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಾನತೆಗೆ, ಸಮಾನ ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುವಾಗಲೂ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದ ಸಂಗತಿ ಒಂದಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಜನಸಮುದಾಯಗಳು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಜೀವನದ ಗತಿ ನಿರಂತರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಈಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಜೀವಿಸುವ ಯಾವ ಹಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಈ ಕಥನವನ್ನು ಒಂದು ಅನುಭವ ಕಥನವನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಓದುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಜೀವನದ ವಲಯ ಹಿಗ್ಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಒದಗುವ ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಅನುಭವಗಳ ನೋವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಎದುರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ತೆರೆದಿಡುವ ಕಥನವಿದು. ಇದು ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಕಥನ. ಈ ಕಥನವನ್ನು ಓದಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದ ದು. ಸರಸ್ವತಿಯವರಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ.

ಬಾಳವ್ವನ ಕನಸುಗಳು–ರಾಘವೇಂದ್ರ ಪಾಟೀಲ

ಗೆಳೆಯ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಪಾಟೀಲರು ತಮ್ಮ ಈ ನೀಳ್ಗತೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಬರೆಯಲು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮಾತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿ ಈ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಥನ ಪರಂಪರೆ ಹಲವು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೂ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಗಿದುಹೋಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಡನೆ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಎಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆ ಬಗೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: ಕತೆಗಾರರು ಆಯ್ದು ಮಂಡಿಸುವ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳು, ದೈನಿಕಗಳು ಓದುಗರನ್ನು ಅಪರಿಚಿತ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವಂಥವುಗಳಾಗಿದ್ದರೆ, ಅವರಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ, ಅಚ್ಚರಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಆ ಕತೆಗಾರರು ಆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೋಹಿಸುವುದುಂಟು. ಜೀವನದ ಕತ್ತಲು ಮೂಲೆಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ, ಭೂಖಂಡಗಳ ಅನ್ವೇಷಕರ ಉತ್ಸಾಹದ ವರದಿಗಳು, ವಾರ್ತಾಕಾರರ ಬಗೆಗಳು ಕತೆಗಾರರಿಗೆ ಲಭಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಅವರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಬಂಧವನ್ನು ತರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಆ ವಿವರಗಳ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ಅವರು ಸೃಜಿಸಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಕಂಡರಿಸಬೇಕು.

ಶ್ರೀ ಪಾಟೀಲರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಹೇಗೋ ದಿನಗಳೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ನಾಳಿನ ಕನಸು ಕಂಡು ಅದನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಸಹೊರಟಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಚಲನೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಿಜವಾಗಿಸಲು ಪಾತ್ರಗಳು ಮೀರುವಿಕೆಯ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೀರುವಿಕೆಯು ಹೊರಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಸೋಲನ್ನು ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಕಥನಕ್ಕೆ ದುರಂತ ಇಲ್ಲವೇ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಬಂದು ಒದಗುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಬಯಸದ ಕತೆಗಾರರು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಣಕವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾಕುಗಳ ಮೂಲಕ ತರಲು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕಥನದ ಕಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕೆಲವು ದಿನಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಇನ್ನೂ ಆಚೀಚೆಗೆ ಬಹುವಾಗಿ ಸರಿದು ಜೀವನವಿನ್ಯಾಸ ಮಂಡನೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಕತೆಗಾರರು ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ ಹಾಗೂ

ಅವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ ಇವೆರಡೂ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಅಣುಕು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ (ನಾನಿದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ) ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಮಾತು ಮಾತಿಗೆ ಷರೀಫನನ್ನು ಬಳಸುವ ಷರೀಫಜ್ಜ ಹಗ್ಗ ಹೊಸೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು, ಡಾ. ಗುರುಪಾದಸ್ವಾಮಿ ಜಗತ್ತಿಗೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಲಿಪಿಯನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸುವುದು, ಹುಸೇನಿಯ ಸಂತೆಯ ಪಯಣ, ಕತೆಯ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ದೈನಿಕಗಳು –ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಎದುರು ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ನಿಂತರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ರೂಪಹೀನಗೊಳಿಸುವ ಹಣದ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಹುತಾತ್ಮತೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯದೇ ಹೋಗುತ್ತವೆಂಬುದು ನನಗೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕತೆಗಾರರು ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಗೆ ಹೋಗಿಯೂ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಎಂದೇನೇಕೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿವಧ ಲಯಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಾಗ ಕತೆಗಾರರು ಕನ್ನಡದ ಭಾವಸೂಚಕ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅವುಗಳ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯಲು ಆಗಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಭಾವಸೂಚಕ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವ ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಭಾವಸೂಚಕ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಕನಿಂದ ಹೊರಗಿಡುವಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಬಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಿರೂಪಕ ತಾನು ಅಲ್ಲಿ 'ಇರುವುದನ್ನು' ತೋರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕನ್ನಡದ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಕತೆಗಾರರೆಲ್ಲರೂ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬೇಕಾದರೂ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾದರೂ, ಮಾದರಿಗೆಂದು ಬುಡ್ಡೂಸಾಬ, ಕೆಂಪಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಬಾಳಮ್ಮರ ಮಾತುಕತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ನನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ಪುರಾವೆ ಸಿಗುವುದು.

ದೈನಿಕಗಳ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಕಥನವನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಷರೀಫಜ್ಜ, ಗುರುಪಾದಸ್ವಾಮಿ, ಹುಸೇನಿಯ ಹೋತ, ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಬಾಳಮ್ಮ ಕಾಣುವ ಕನಸು ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಯು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ಕತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಷರೀಫಜ್ಜ ಹಾಗೂ ಹುಸೇನಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಮಂಗಮಾಯವಾದರೆ ಬುಡ್ಡೂಸಾಬ ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋಗಿ ಮಾವಿನ ಬನದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ದೈನಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿದ ಈ ಮೂವರೂ ಪಡೆಯುವ ಬಿಡುಗಡೆ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಮನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ದೈನಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕವೂ ನಮ್ಮ ತಿಳಿವು ಪೋಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಈ ನೀಳ್ಗತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನನ್ನ ಮೊದಲ ಓದಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಶ್ರೀ ಪಾಟೀಲ ಅವರು ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಾರ್ಹ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಈ ಕಥನ ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಸದ್ಯದ ಕನ್ನಡ ಕಥನವಲಯದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಡನೆ ತಳಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕವೂ ಇದು ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಇಷ್ಟು ಬರೆಯಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡದ್ದಕ್ಕೆ ಗೆಳೆಯ ಪಾಟೀಲರಿಗೆ ನನ್ನ ನಮಸ್ಕಾರಗಳು.

ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಬೆಳ್ಳೂರು ವೆಂಕಟಪ್ಪ

ಕಿರಿಯ ಗೆಳೆಯ ಡಾ. ಬೆಳ್ಳೂರು ವೆಂಕಟಪ್ಪ ತಮ್ಮ ಈ ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರತರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿ ಬಳಿಕ ನಾನು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯ ಬೇಕೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟರು. ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಲವರ ಓದಿಗೆ ತೆರೆಯಲು ಮುಂದಾಗುವುದು ಸರಿಯಾದ ನಿಲುವೇ ಆಗಿದೆ. ಓಂದು ಪದವಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಬರೆದ ಪ್ರಬಂಧ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ನಾಲ್ಕೈದು ಜನರ ಓದಿಗೆ ಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ ಹಲವರ ಓದಿನ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು ಸರಿ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ವಿವರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದುಗರಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ, ಬೇಡವಾದದ್ದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಚ್ಚು ಮಾಡುವುದು ಲೇಸು. ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೂ ಹಾಗೆ ತಿದ್ದಿರುವುದಾಗಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪದವಿ ಪಡೆದ ಸಮಯಕ್ಕೂ ಅಚ್ಚಾಗಿ ಪುಸ್ತಕ ಹೊರ ಬರುವ ಸಮಯಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚಾದಷ್ಟೂ ಕೆಲವು ಗೊಂದಲಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಡುವಣ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿದ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೇ ಇಲ್ಲವೇ ಹಾಗೆಯೇ ಇರಿಸಬೇಕೇ ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ಗೊಂದಲ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರೂ ಈ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಕೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸೇರ್ಪಡೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಮುಂದಾಗಿರುವುಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನ 'ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವ ಇರಾದೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತೋರಿದೆ. ಬೇರೆಬೇರೆ ಚೀಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನು, ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ ತೂಗಿನೋಡುವ ಬಗೆ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ವಿಶೇಷ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಓದುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಂತೂ ಇಂತಹ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಓದುವುದೆಂದರೆ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟಿ ಕತ್ತಲ ಕಾಡಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದವರಂತೆ ಚಡಪಡಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಓದುವಿಕೆಯೇ ಮೊಂಡಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಈ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಡೆಯ ಬೇಕಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಅಂತಹ ಒಡೆಯುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಂಗಡಣೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಆದರೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯಾದರೂ

ಕಾಣಸಿಗಬಹುದೆಂಬ ಅರಿವು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಸರಹದ್ದಿನೊಳಗೆ ಇರಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಾವಲಯದ ಒತ್ತಡಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಿಲುವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಈಗಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಏಕಮುಖಿಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವತೆಯು ನಿಯಂತ್ರಕವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ನನಗ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಯೊಡನೆ ಸಹಮತವಿಲ್ಲ. ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಈ ಚಿಂತನಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವೆಂಬಂತೆ ಒಪ್ಪಿ ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಬಹುಪಾಲು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಕೆಡಹಿದ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ವರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಜಟಿಲತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ತಲೆ ಎತ್ತಿದೆ. ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆಸ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಿಂದಾಗಿ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯ ಚೀಲಗಳಲ್ಲಿ ಇಡುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸೋತು ಸುಣ್ಣವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ತಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲವೇ ತಮಗೆ ತೋಚಿದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿನಾಯತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು 'ಪಾರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ'.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವವರಿಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ತಗಾದೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಾರಣಗಳಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಸಾರಾಸಗಟು ಬಗೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಕೆಟ್ಟ ಕನಸುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲೂ ಅಂತಹ ಹಂಬಲ ಇಲ್ಲವೆ ಹಲಬುವಿಕೆ ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಗತಿಕ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಪತನದ ಬಳಿಕ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಂತನೆ ನೆಲೆಗೊಂಡದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾರತದ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಹೋರಾಟದ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಇಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡದ್ದಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅದರಿಂದ ಹಲವು ಗೋಜಲುಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಬರೆಹಗಾರರೆಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದ ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರೆಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಸಮಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದ್ದಿತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ನಿಜ.

ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಇಲ್ಲಿ ವಾದಿಸುವಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಒಡಕಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಟೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಾರದು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲರಾಗಿಯೇ ಮುಂದುವರೆದರೆಂದು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಗುರುತಿಸುವ ನಿರಂಜನ ಪ್ರಗತಿಪಂಥ ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಬೇರುಬಿಡಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಗೆಲುವು ಕಾಣದೇ ಹೋದುದೇಕೆ? ಅವರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಷ್ಟೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಲಾರದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಬರೆಹಗಾರರಾದ ಅನಕೃ,ತರಾಸು, ನಿರಂಜನ, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಮತ್ತು ಚದುರಂಗರ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇವರಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕೆಲವು ಬರೆಹಗಾರರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಐದು ಜನರನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಲೇ ಒಂದು ಶ್ರೇಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಕಗಳು ನಿರಂಜನರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಅನಕೃಗೆ ಕಡಿಮೆ ಅಂಕಗಳು. ಈ ಅಂಖಿಗಳು ಅವರನ್ನು ನಪಾಸು ಮಾಡುವಂತಿವೆ. ಅದರಿಂದಲೇ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಬರೆಹಗಾರರೆಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಕಷ್ಟವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದುಂಟು. ಒಬ್ಬ ಬರೆಹಗಾರರ ಎಲ್ಲ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇರಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಹಲವು ಬರೆಹಗಾರರ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಇಡೀ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಗೊತ್ತುಗುರಿಯಿಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೃತಿಗಳ ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಮಾದರಿ ಇದೆ. ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಾಗ ನಮಗೆ ಹೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿ ಕಾಣುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೂ ಕಟ್ಟುವ ಚಳಕ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಐವರನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆ ಕೂರಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಶ್ನಪತ್ರಿಕೆ ಅವರ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಒಡಲಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿರದೆ, ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಇಲ್ಲವೇ ನಂಬಿಕೊಂಡ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವರ ಗೆಲುವು ಸೋಲುಗಳಿಗೆ ಅವರ ಬರೆವಣಿಗೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ; ಪ್ರಶ್ನಪತ್ರಿಕೆಯೇ ಕಾರಣ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಾ ವಲಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬೇಡದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿನ ಬರೆವಣಿಗೆ ಅದೇ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಓದುಗರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಬರೆಹಗಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಓದಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೈಮೇಲೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿರುವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಠಿನವಾಗಬಹುದಿತ್ತು; ಆದರೆ ಆಗ ಇದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಗೆಳೆಯರಾದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಆಗದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳದೇ ಇರುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ?

ಅವ್ವನ ಅಂಗನವಾಡಿ – ಅರುಣ್ ಜೋಳದಕೂಡ್ಲಗಿ

ಹೊಸ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದಿ ಬರೆಯಲು ನನಗೆ ಈಗ ತುಂಬ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳೆಗಾಲದವರ ಹಳಹಳಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳು ನುಸುಳದಂತೆ ಇಲ್ಲವೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಬರೆಯುವ ಬಗೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಳುವಾದ ಕೆಲವು ಹಾದಿಗಳಿವೆ. ಕವಿತೆಗಳಿಂದಲೇ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಬರೆದು ಆಚೀಚೆಗೆ ಸವೆದ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆ. ಆದರೆ ಈ ಹಾದಿ ಸುಳುವಾದುದಾದರೂ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲವೇನೋ ಎಂದು ಈಚೆಗೆ ನನಗೆ ಅನಿಸತೊಡಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈಗ ಬೇರೊಂದು ಹಾದಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಚಿಕ್ಕವರು ಕವಿತೆ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವರು ಲೋಕವನ್ನು, ತಮ್ಮ ದಿನದಿನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳು ನನ್ನನ್ನು ನೋಡು ಎನ್ನುವಂತಿರಬೇಕೋ ಇಲ್ಲವೇ ನನ್ನ ಮೂಲಕ ನೋಡು ಎನ್ನುವಂತಿರಬೇಕೋ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಕಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಗೋಜಲಿನಿಂದ ಹೊರಬರದಿದ್ದರೆ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದಾಗಲೀ, ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವುದಾಗಲಿ ನಿಡುಗಾಲ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅರುಣ್ ಚಿಕ್ಕವರು; ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನಿಂದ ಬಂದವರು; ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ಪಡಿಪಾಟಲುಗಳನ್ನು ಕಂಡವರು. ಬೆಳೆಯುವ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವ ಸಿಟ್ಟು, ನೋವು, ಹತಾಶೆ, ಕನಸು, ಬಯಕೆ, ಇರದುದಕ್ಕೆ ತುಡಿವ ಹಂಬಲ ಎಲ್ಲವೂ ಇವರಲ್ಲಿದೆ. ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಸಾಲುಗಳು ನಮಗೆ ತೋರಿಸುವಂತಿವೆ.

ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅರುಣ್ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕಡಿದಾದ ದಾರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಅರುಣ್ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು, ಪುರಾಣವನ್ನು, ಸಮುದಾಯದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಬೇಡವೆಂದು ಬದಿಗಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕವಿಗಳಿಗೆ ನಂಬಿಕೆಯ ನೆಲೆಗಳಾಗಿಯೇ ಒದಗಿ ಬರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಕವಿತೆ ಕಟ್ಟಲು ಬಳಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಹಿರಿಯರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕವಿ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬೇಕೆಂದೇ ದೂರವಿಟ್ಟಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರೀಗ ಹೊಸ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇವರ ಕವಿತೆಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಬಿಂಬಗಳು ತುಂಡು ತುಂಡಾಗಿವೆ. ಈ ತುಂಡಾದ ಬಿಂಬಗಳಿಂದ ನೆತ್ತರ ನಂಟುಳ್ಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ

ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರುವುದು ಈ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ನನಗೆ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಅದಿನ್ನೂ ಈ ಕವಿತೆಯ ನುಡಿಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕಬೇಕಾಗಿರುವ ಕಸುವು. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವ ಕವಿ ಮಾತಿಗಿರುವ ಹಲವು ರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನೂ ದೊರಕದಿರುವ ಹೊಸ ರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆಹದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ತಲುಪುವ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗುವ ಕಸುವು ದೊರಕಬೇಕು. ನಾವೇ ದನಿಗೊಟ್ಟು ಓದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗಲೇ ಕವಿತೆಗೆ ಮಾತಿಗಿಲ್ಲದ ಹರವು ಒದಗುವುದು.

ಇದೆಲ್ಲವೂ ಈ ಕವಿತೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ಬೇರೂರುವಂತೆ ಮಾಡುವಂತಾಗಲಿ ಎನ್ನುವುದೇ ನನ್ನ ಹಾರೈಕೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಕವಿತೆಗಳ ಓದಿಗೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತವೋ ನಾನು ಅರಿಯೆ. ಚಿಕ್ಕವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅನಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೆಲ್ಲ ಅರುಣ್ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಅನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಥನಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತೇಜಸ್ವಿ

ನೀವು ಮುಂದೆ ಓದಲಿರುವ ಬರೆವಣಿಗೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಕನ್ನಡ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಶಶಿಕಲಾ ತಮ್ಮ ಪಿ ಎಚ್.ಡಿ ಪದವಿಗಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪದವಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಧಾನ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿರುವುದು ಮೊದಲಿಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಲಕ್ಷಣವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ,ಈ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಗುಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಬಳಸಿ ಸವೆದ ಹಾದಿಯನ್ನು ತೊರೆಯುವವರಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬೇಕಾಗುವುದೇ ಮೊದಲ ಸಮಸ್ಯೆ. ಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸವಾಲಿನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಶಶಿಕಲಾ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ ಕಥನಗಳೇ ಆದರೂ ಅವುಗಳೊಡನೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಹೊರತು ಹೊಸ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹೊಸ ವಿಧಾನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ನಿರಾಕರಣೆ ಇಲ್ಲವೇ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಮೈತಳೆಯುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇಡೀ ಕಥನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಅನುವಾಗುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ದುರ್ಗಮವಾದ ಹಾಗೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ದುರ್ಗಮ: ಏಕೆಂದರೆ ಕಾಲುದಾರಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಪಾಯಕಾರಿ: ಏಕೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಶಶಿಕಲಾ ನಿಗಮನ ತರ್ಕವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನುಗಮನ ತರ್ಕದ ಮಾದರಿಯ ನಿರಾಳತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದವರಿಗೆ ನಿಗಮನ ತರ್ಕದ ಮಾದರಿ ಎಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎಂಬುದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಬಂಧದ ಮಾದರಿಗೆ ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇವೆರಡು ಅದರ ಸಾಧನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ನಿಗಮನ ತರ್ಕದ ಮಾದರಿ ಎನ್ನುವಾಗ ನನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಸಂಗ ವಿಂಗಡನೆಯ ಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಕಥನಕಾರರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಮ

ಗಮನದಲ್ಲಿದೆ."ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ" (ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲ)ಎನ್ನುವಾಗ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸದ ಅಥವಾ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ಮಾದರಿ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಾದರಿಯ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಗೊಳ್ಳದ ಹತ್ತಾರು ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿ, ಕೃತಿಕಾರರ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಮೇಯವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನವ್ಯ ಅಥವಾ ನವ್ಯಜನ್ಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಏಳು ಬರೆಹಗಾರರು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಏಳು ಜನರಿಗೂ ತೇಜಸ್ವಿಯವರನ್ನು ಅಥವಾ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಿತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮೇಯ.

ಈ ಭಿತ್ತಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಅದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅನ್ವಯವೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರೊಡನೆ ಇತರರನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಅಥವಾ ಅವರು ಇತರರಿಂದ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಹುಂಬತನಕ್ಕೆ ಶಶಿಕಲಾ ಕೈ ಹಾಕಿಲ್ಲ. ತೇಜಸ್ವಿ ಅವರನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶನ ಬಿಂದುವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದವರ ಕಥನಗಳನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಅನುವರ್ತಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಈ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅನ್ನಿಸಿದರೆ ಅದು ಒಂದು ಮಿತಿಯಾಗಬಹುದು. ನನ್ನ ಓದಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕಾರಗಳ ಮಂಡನೆಗೆ ಅವಧಾರಣೆ ದೊರಕಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕಥನಕಾರರ ಪರವಿರೋಧ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಈ ವಿಧಾನ ದೋಷಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಲೂಬಹುದು.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮತ್ತೆರಡು ಅಂಶಗಳ ಕಡೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚರ್ಚೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಈಚಿನ ದಿನಮಾನದ ಒಂದು ಬಳಕೆಯ ಮಾತಾಗಿದೆ.ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಆಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಂಡ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿವೆ. ಬೇರೆ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳು ನಮ್ಮ ನೆರವಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಿವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ದೊರಕುವ ತಿಳಿವು ಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ತಿಳಿವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೇ, ಉತ್ತಮವೇ,ಪೂರಕವೇ ಅಥವಾ ಅನನ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಸದ್ಯ

ನಮಗೆ ಅವು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಆರು ದಶಕಗಳ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಥನಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಒಂದು ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಆಸಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಭಜನೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಏಳೂ ಜನ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವರು ಮೂರು ಅವಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುವುದು? ಈ ಮೂರೂ ಘಟ್ಟಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದನೆಯ ಘಟ್ಟ ಉಳಿದ ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕೊಂಡಿ ಕಳಚಿಕೊಂಡಂತೆ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಮತ್ತು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರಂತರತೆ ಇದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡೇ ಘಟ್ಟಗಳಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯ.

ಈ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಉಪ ವಿಭಾಗಗಳು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರ ಪ್ರಮೇಯಗಳಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರಮೇಯಗಳಿಗಾಗಿ ಅವರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಈವರೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ತಮ್ಮಿಂದ ತಾವೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅವು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭನಿಷ್ಠ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಗಳು. ಅವುಗಳಿಗೂ ಚಲನಶೀಲತೆ ಇದೆ. ಸುಮ್ಮನೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ಮತ್ತು ನಗರದ ವೈರುಧ್ಯತೆಗಳು ಎಂಬ ಒಂದು ಭಾಗವಿದೆ. ಈ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಲ್ಕುಜನ ಕಥನಕಾರರ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ವೈರುಧ್ಯತೆಯೇ ಏಕರೂಪಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ತಂತಾನೇ ಭಿನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆಯೇ ಎಂಬುದು ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಆಗ ಈ ನಿಬಂಧದ ಮಹತ್ವ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಇದು ಯಾವುದೇ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇರಬಹುದಾದ ಮಿತಿ. ಶಶಿಕಲಾ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲವಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಈ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಭಿನ್ನ ಆದರೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಶಕ್ತವಾದ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯಬಲ್ಲರು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನನ್ನದಾಗಿದೆ.

ಕಥನಗಳು ಕೇವಲ ಸಂಕಥನಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ ಇದ್ದೇವೆ. ಕಳೆದ ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲಾ ಆಯಿತು ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಖಾನೇಷುಮಾರಿ ಕೆಲಸವಾಗುವುದು ಈಗ ಅಸಂಗತ್ಯ. ಬದಲಿಗೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದು–

ಇಂದು-ಮುಂದುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು,ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಉಗಮ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಪ.ತ್ತು ಅಗತ್ಯಗಳು ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿವೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಎಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಜರೂರಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಶಶಿಕಲಾ ಅವರ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಅಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದುವುದು. ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಓದುಗರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ ಬರೆಹಗಳು ಎಂದೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬರಹಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಅಪರೂಪದ ಗುಣಹೊಂದಿದ ಬರಹಗಳು ನಾರಾಯಣರ ಲೇಖನಗಳು. ಅವರ ಬರೆಹಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಂದ ಅಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆಗಳು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಈ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ, ಕೃತಿಯ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಕಾರನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಜೀವನಾಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವೈದ್ಯನ ಪರಿಣತಿ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಒಳನೋಟಗಳು, ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ, ಅಸಾಧಾರಣ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಕೃತಿಯ ಓದನ್ನು ಭಾಷಿಕ ಓದಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿರುವ, ಇವರ ಬರೆಹಗಳು, ಸೃಜನಶೀಲ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹೊಸ ಎತ್ತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿವೆ; ಹೊಸ ಸೃಜನಶೀಲ ಆಯಾಮವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಹೊಂದಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೂ, ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರಿಯವೇಕಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲರೂ, ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಗಮನಿಸದೇ ಸಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವರ ಚಿಂತನೆಯ ವಲಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ಅಗಾಧವಾದ ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ ಎಂದು ಸಂತೋಷಪಡುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳ ಹೊಳಪು ಕೆ.ವಿ.ಎನ್. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುಲುಮೆಯಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವಾಗುತ್ತವೆ.

■ ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ

177

ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು

PRAGATI GRAPHICS

ISBN 938144189-8

ರೂ.300/-